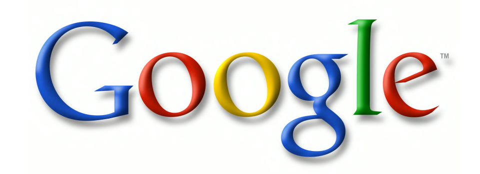
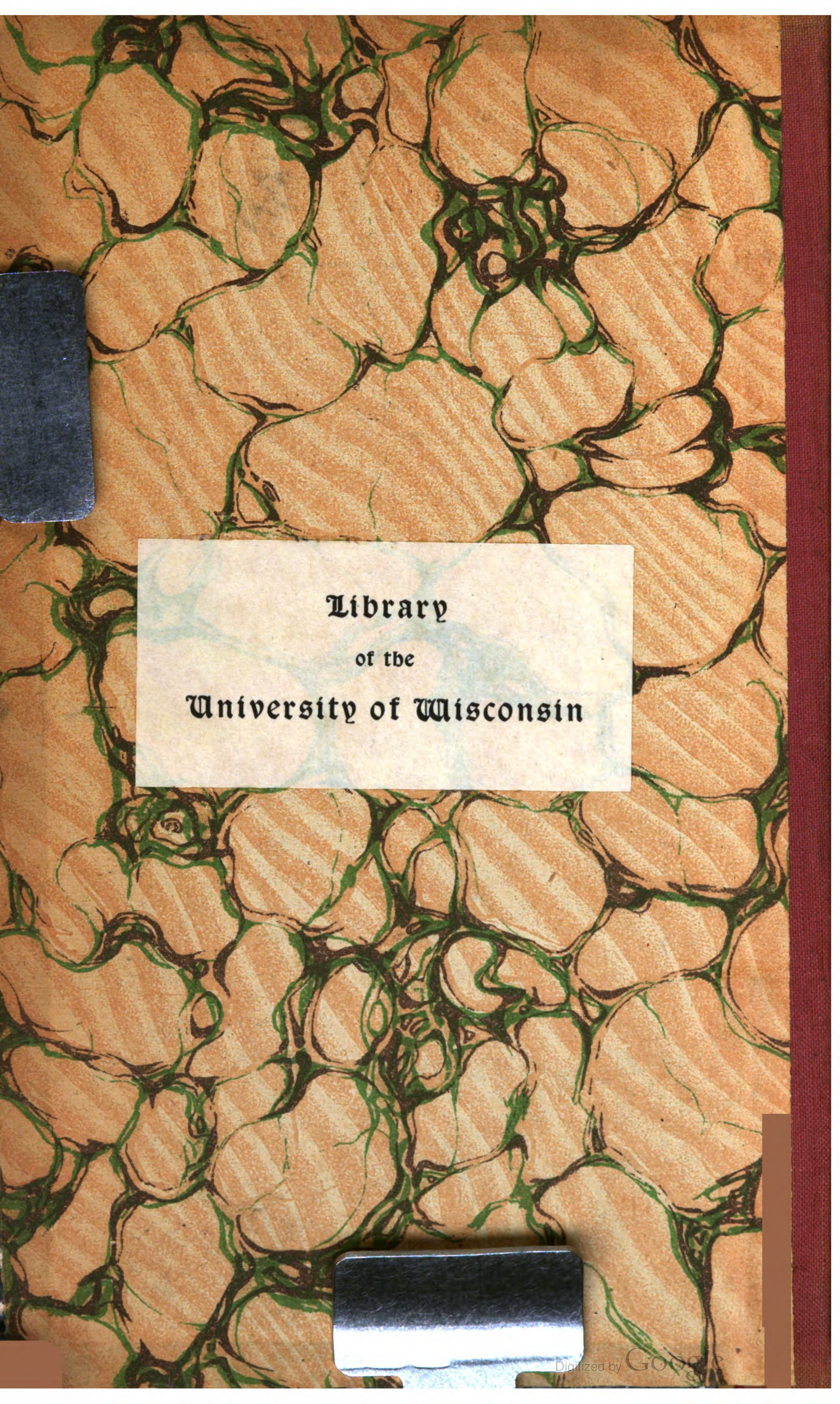





Library
of the
University of Wisconsin
Digitized by Google



L'ESTHÉTIQUE D'ARISTOTE

EXTRAIT DU COMPTE RENDU DES SÉANCES ET TRAVAUX
De l'Académie des sciences morales et politiques
(INSTITUT DE FRANCE)
PAR M. CH. VERGÉ
Sous la direction de M. le Secrétaire perpétuel de l'Académie

L'ESTHÉTIQUE D'ARISTOTE

PAR

CH. BÉNARD

ANCIEN PROFESSEUR DE PHILOSOPHIE DANS LES LYCÉES DE PARIS
ET A L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE.

PARIS
ALPHONSE PICARD, ÉDITEUR
82, RUE BONAPARTE, 82

1887

OUVRAGES DE M. CH. BÉNARD

L'ESTHÉTIQUE D'ARISTOTE

Temporis Veritas filia dicitur.
BACON, *Nov. Org.* I.

OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES

Rapport de cette partie de la Philosophie d'Aristote avec l'ensemble de son système. — Objet et division de ce travail.

I. — Dans cette partie de la philosophie ancienne, consacrée au beau et à l'art et qui s'appelle aujourd'hui l'Esthétique, le nom d'Aristote vient comme toujours se placer à côté de celui de Platon, quoique leurs titres soient très différents. Les sujets qu'ils traitent ne sont pas les mêmes ; leur manière de les traiter l'est moins encore ; dans leurs doctrines souvent opposées, se reflète l'esprit des deux systèmes ; l'influence qu'ils ont exercée offre le même contraste dans les âges futurs. Eux seuls ou à peu près, le maître et le disciple, représentent ce qu'il y a d'essentiel et de plus élevé dans ce domaine de la pensée spéculative exploré depuis, surtout en ce siècle, dans toute son étendue, par les penseurs des diverses écoles.

Ce que la science du beau doit à Platon, quelque opinion que l'on ait de son système et de la forme qu'il lui a donnée, ne peut être contesté. L'auteur du *Phèdre* et du *Banquet* reste le fondateur de cette science envisagée dans sa base métaphysique et psychologique. Que son idéalisme abstrait lui ait fait méconnaître le côté individuel du beau, lequel

fait partie intégrante de son idée ; que la vraie nature de l'art, comme représentation idéale du beau, lui ait par là échappé ; que la sévérité de sa morale jointe à la tendance suprasensible de sa métaphysique, l'ait rendu injuste envers les arts du beau et envers la poésie, celle-là surtout qui offre en spectacle le conflit animé des passions humaines, il serait oiseux de le redire et de s'y arrêter.

Plus rapprochée du réel et du sensible, la philosophie d'Aristote, quoiqu'il fût moins poète et moins artiste, était beaucoup plus favorable à l'art ; elle rendait aussi son auteur plus capable d'en apprécier les œuvres. Les deux éléments du beau, dans leur indissoluble unité, que tout art représente d'une manière idéale, sont contenus dans le principe même de sa métaphysique. *L'Idée*, c'est l'*énergie active* (ἐνέργεια) qui unie à la *matière* (ὕλη), lui donne sa *forme* (εἶδος). Toute réalité la recèle. L'art, en l'*imitant*, satisfait notre curiosité ou désir d'apprendre ; il nous procure un plaisir d'une nature noble et pure, quoique le principe d'imitation nous soit commun avec les animaux. Toute la physique d'Aristote est conçue à ce point de vue de l'art. La nature s'y comporte en artiste ; elle est la force éternellement créatrice, qui, dans sa marche ascendante, guidée par une sorte d'instinct, se déploie dans une variété infinie de formes de plus en plus parfaites. A chaque degré qui marque ce progrès, l'idée ou le principe d'activité qui est en elle tend sans cesse à un plus haut idéal d'ordre et de beauté ou de perfection. Toute la philosophie pratique d'Aristote, comme sa métaphysique et sa physique, est pénétrée de cet esprit. A chaque pas, cet esprit se révèle. Dans sa morale, bien que l'eudémonisme en soit la base, le côté esthétique, ou du beau, apparaît sans cesse comme le dernier mot pour rendre raison de la loi qui régit les actes humains.

La vertu définie un juste milieu entre les vices contraires n'est autre que la juste proportion qui établit partout la mesure, et qui doit servir de règle à la conduite humaine.

Le bien est ainsi ramené au beau. Si la vertu mérite d'être pratiquée, c'est qu'en définitive elle est belle. Il n'y a pas d'autre motif dernier de l'obligation qui la suit, comme de la louange dont elle est l'objet, que sa beauté souveraine. La Politique elle-même offre un résultat semblable. Aristote, tout positif qu'il est et voué à l'expérience, a aussi son idéal d'une cité parfaite dont, autant que possible, doit se rapprocher toute société politique pour être heureuse. C'est la cité tempérante et modérée, où tout est en parfait équilibre, où la juste proportion, établie dès l'origine entre les parties qui la composent, se maintient entre les classes, les pouvoirs, etc. Elle offre ainsi ce bel ordre dans les institutions, les lois, les mœurs, etc. La Musique y joue un rôle important daus l'éducation.

Comment donc se fait-il que le philosophe de Stagire ait si peu cultivé ce domaine de la science que lui-même pourtant a désigné comme formant un objet séparé dans sa division des connaissances humaines (Met. VII)? C'est la partie la plus imparfaite et la plus incomplète de ses œuvres. Nous n'avons pas ici à en rechercher les causes; mais seulement à le constater. Ce qu'Aristote pouvait faire, on regrette d'autant plus qu'il ne l'ait pas fait que, dans un endroit de ses ouvrages (Met. XIII), il promet de s'en occuper. Diogène de Laerce (Liv. V) mentionne parmi ses écrits un livre du Beau qui serait perdu. On n'a guère que de courts passages où les principes, dans leur abstraite généralité, sont exprimés d'une façon incidente avec le laconisme habituel à l'auteur. Un seul écrit nous reste, d'un intérêt très grand, mais spécial, la *Poétique*, qui a joué un rôle important dans l'histoire littéraire. Ce n'est qu'un fragment et une ébauche où la théorie de l'art, seulement en ce qui concerne la tragédie, est exposée. C'est à cette source presque unique, jointe à ce qui est dit de la Musique, dans *la Politique* (Liv. VIII) à propos de l'Éducation, et à quelques phrases éparses dans d'autres traités qu'on est

réduit pour connaître et apprécier l'ensemble de ses vues sur un sujet d'un si haut intérêt, la théorie du beau et de l'art.

Mais précisément à cause de cette lacune dans le système, parce que les textes sont rares ou font défaut, que les indications sont peu précises, que la pensée du philosophe est loin d'être toujours claire, que les expressions et les formules dont il se sert offrent des sens différents, le champ est resté libre aux interprétations les plus diverses. La matière, en raison de la pénurie même, a paru d'autant plus riche aux commentateurs, aux érudits, aux historiens de la littérature et de l'art antique. Ce que les philologues, les critiques et les esthéticiens des diverses écoles ont entassé d'explications et de conjectures à ce sujet, aurait de quoi étonner, si l'on ne savait jusqu'à quel point est fécond l'esprit humain, toutes les fois que, les données lui manquant pour établir une doctrine complète et régulière, il croit devoir y suppléer par sa sagacité, sa subtilité, et son besoin de précision.

II. — On ne peut nier qu'à l'époque où nous sommes, d'une part, la connaissance plus approfondie et plus sûre de la philosophie ancienne, d'autre part, les progrès de la science du beau, ne nous aient mis en état de mieux comprendre et apprécier le passé de son histoire, et cela pour l'antiquité elle-même où elle a fait ses débuts. Il en est ainsi, en particulier, d'Aristote et de la partie de ses écrits où sa doctrine esthétique nous a été conservée.

Mais il est un danger né précisément de ces avantages, dont les esprits les plus distingués, voués à ces recherches, n'ont pu se préserver, c'est de vouloir comprendre Aristote mieux qu'Aristote ne s'est compris lui-même ; c'est de lui attribuer des vues, des aperçus qui dépassent la portée de son système ; c'est aussi de trouver, chez lui, d'abord en germe, puis théoriquement développées des réponses aux

problèmes récemment soulevés et débattus, qu'il n'a ni connus, ni même soupçonnés.

La méthode qui nous vaut ces interprétations est celle que nous nous sommes permis ailleurs (1) d'appeler l'*art d'accoucher les grands esprits*. Cette *maieutique* nouvelle, il n'est pas rare de la voir aujourd'hui enseignée et mise en pratique par des auteurs fort distingués qui en donnent l'exemple dans leurs écrits. D'un mot, d'une phrase, d'une comparaison ingénieuse, de quelques textes habilement groupés et subtilement expliqués ils savent extraire toute une théorie où l'on reconnaît la pensée toute moderne des philosophes illustres de notre temps, de Kant, de Herbart, de Hégel, etc., sans compter la leur. Si l'enfant n'est pas venu à terme, c'est que l'embryon, disent-ils, s'est développé plus tard. A la bonne heure, mais encore faut-il que l'œil de l'interprète puisse y distinguer tous les organes de l'être embryonnaire.

Nous sommes loin de méconnaître le mérite de ces opérateurs. Il y a lieu souvent d'admirer les qualités supérieures dont ils font preuve, leur science, leur talent, leur finesse, la profondeur de leurs aperçus. Mais nous croyons une pareille méthode peu sûre et peu propre à nous donner la vérité historique.

Dans l'Esthétique d'Aristote la science et l'érudition allemandes, comme on devait s'y attendre, se sont surtout signalées. Ce défaut, chez des écrivains, d'ailleurs très savants et justement estimés, a pris des proportions qui nous paraissent dépasser toute mesure. En possession, comme ils disent, des nouveaux *critères* que leur mettent dans la main les récents systèmes les plus accrédités, où la science du beau tient une place éminente, ceux de *Kant*, de *Schelling*, de *Hegel*, de *Herbart*, de *Krause*, de *Schopenhauer*, etc., chacun de ces érudits, de ces historiens ou

(1) *La Philosophie ancienne*, t. I, p. XXXVI.

théoriciens du beau et de l'art, s'est mis à interpréter Aristote avec une hardiesse sans pareille. De sa Poétique et de quelques mots épars dans ses écrits, ils ont cru pouvoir extraire toute une doctrine concordante et cohérente, semblable à ce qui a été découvert depuis, et est aujourd'hui enseigné dans les livres et dans les universités (1).

Il en résulte qu'après avoir eu, au XVII[e] siècle, comme esthéticien l'Aristote que l'on connaît, celui de d'*Aubignac*, de *Dacier*, de *Boileau*, de *Corneille*, de *Bossu*, etc.; au XVIII[e], celui de *Batteux*, de *Du Bos*, de *Marmontel*, etc., on a maintenant un Aristote *Kantien*, *Fichtéen*, *Hégélien*, *Herbartiste* ou *Schopenhauerien*, sans compter celui que les esthéticiens du positivisme anglais, français, allemand sont en train de nous fabriquer. Pour ce qui est du véritable Aristote, il est assez difficile à reconnaître sous ces divers travestissements.

Nous pensons qu'il faut revenir à une autre méthode, moins savante et moins habile peut-être, mais plus sûre et plus circonspecte. Celui qui la pratique doit se résigner à ignorer ce qu'on ne peut savoir. Il doit ne voir dans Aristote que ce qu'Aristote lui-même a pu voir et savoir, ce qu'à l'époque où il écrivait et enseignait, il a pu penser et concevoir eu égard à l'état de la science et au degré du développement de l'esprit humain où il était placé et qu'il ne pouvait franchir.

Cette méthode est celle que nous comptons suivre dans l'exposé critique des points principaux de l'Esthétique d'Aristote.

Ces points, pour nous, sont les suivants :

1° *L'idée du beau* telle qu'Aristote la conçoit et la définit

(1) V. *G. Teichmüller*, *Aristot. Forchungen. Arist. Phil. der Kunst.* 1869. — *Döring die Kunstlehre* der Aristoteles, 1876. *Froschammer* über die Principien der Arist. Phil. — *M. Schasler* Gesch. der Asthetick .. R. *Zimmermann*, Gesch der Aesth. — *Ed. Muller*, Gesch. der Theorien der Kunst bei der Alten.

en elle-même, dans ses formes et dans ses rapports avec les autres idées, celles du *bien*, du *vrai* et de l'*utile*.

2° *L'idée de l'art*, la nature du principe qu'il lui assigne, ce qu'il faut entendre par ce principe et par l'idéal qu'il comporte ; la faculté qui le crée, etc.; la division des arts.

3° Les bases de la *Poétique* d'Aristote, en particulier sa théorie de la tragédie dans les parties essentielles qui la constituent.

Un simple coup d'œil sur ce qui est relatif aux autres arts, particulièrement à la *musique* et aux *arts du dessin*, terminera cet examen.

I

DU BEAU.

I. Définition d'Aristote, son caractère objectif et subjectif. Rapport avec l'esprit grec et avec le système. En quoi elle est propre à Aristote. Autre définition. Son caractère. — II. Des formes du beau. — III. Distinction du beau et du bien par Aristote. — IV. Du beau et de l'utile. — V. Comparaison avec Platon.

I. — Le beau est défini par Aristote, *l'ordre uni à la grandeur*, τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει (*Poét.* VII) (1). C'est à propos de la tragédie, de l'étendue qu'elle doit avoir, ainsi que de l'unité qui doit résider dans l'ensemble et en relier toutes les parties qu'il donne cette définition. Mais elle est générale et s'applique à tout objet, au beau naturel comme au beau artificiel, partout où la beauté se manifeste. Aristote l'explique ainsi lui-même. « Comme un être ou un composé de parties diverses ne peut avoir de beauté qu'autant que ses parties sont disposées dans un certain ordre et qu'elles aient ensuite une certaine dimension qui ne peut être arbitraire, puisque le beau consiste dans l'ordre et la grandeur, il s'en suit qu'un bel être ne peut être ni exclusivement petit, ni démésurement grand, car

(1) Τό δὲ καλὸν ἐν πλήθει καί μεγέθει εἰῶθε γενὲσθαι. (*Polit.* VII).



alors on ne pourrait avoir une vue d'ensemble et le tout échapperait au regard. De même les fictions de la poésie doivent avoir une certaine étendue que la mémoire puisse facilement embrasser. » (*Poét.* VII, 4.)

Ceci est parfaitement clair. Le beau se compose de deux éléments. Le premier, le principe est l'ordre (τάξις) mais l'ordre auquel s'ajoute, comme condition essentielle, une certaine *grandeur;* celle-ci proportionnée elle-même pour chaque objet, à sa nature propre et au type qu'il représente.

La définition, comme on doit le remarquer, n'est pas seulement générale ; elle répond aux deux côtés de la pensée, à la fois *objective* et *subjective*, comme on dit aujourd'hui ; elle est dans le sens de l'objet contemplé et de l'esprit qui la contemple (1). L'explication ne laisse aucun doute à cet égard. L'εὐσύνοπτον, ou σύνοπτικον, est ce qui caractérise le beau dans son rapport avec l'esprit ou la faculté qui le perçoit (2).

C'est ainsi du moins qu'Aristote conçoit le beau et cela, non dans sa forme propre à tel objet d'art, mais dans sa forme générale. Cette qualité de grandeur ou de quantité proportionnelle lui paraît essentielle au beau, quel qu'il soit : physique ou moral, naturel ou artificiel. Elle s'applique au corps social comme au corps humain, à une réunion d'hommes comme à un seul individu. La cité elle-même ne sera ni trop grande ni trop petite. Celle où la juste mesure sera observée eu égard à l'étendue de son territoire et au nombre de ses citoyens, sera la meilleure et la plus belle. (*Polit.* IV.)

Il y a plus ; le passage suivant, souvent cité, montre que le second terme, pour Aristote, rentre dans le premier. « La loi, c'est l'établissement d'un certain ordre. De bonnes

(1) *Poét.* VII, τὸ ἓν καὶ τὸ ὅλον εκ τῆς θεωρίας,

(2) *Poét.* VII. Τοῦτο δὲ εὐσύνοπτῖκον εἰναι.

« lois produisent nécessairement le bon ordre ; mais l'ordre « n'est pas possible dans une trop grande multitude. La « puissance divine, qui embrasse l'univers entier, serait « seule capable de l'y établir. Le beau résulte ordinaire- « ment du *nombre* et de l'*étendue*, et la perfection pour un « État est de réunir à une juste étendue un nombre conve- « nable de citoyens. Mais l'étendue des États est soumise à « certaines bornes comme tout autre objet, comme les ani- « maux, les plantes, les instruments. Chaque chose, pour « posséder les propriétés qui lui sont propres, ne doit être « ni démesurément grande ni démesurément petite, car « alors elle a perdu sa nature spéciale, elle est pervertie. « Un vaisseau d'un pouce ne serait pas plus un vaisseau « qu'un vaisseau de deux stades. Avec de certaines dimen- « sions, il serait complètement inutile, soit par son exi- « guité, soit par son excessive grandeur. » (*Polit.* IV, IV.)

Cette notion du beau (la remarque en a été souvent faite) est surtout celle qu'en ont eue les Grecs : c'est l'idée de la beauté grecque. Ce qui caractérise le génie grec n'est-ce pas la juste proportion qui éclate partout dans ses œuvres ? Ce qui partout frappait les regards des Grecs, ce que l'art grec surtout avait réalisé dans les chefs-d'œuvre que nous admirons, devait aboutir à cette formule. C'est par là qu'Aristote a dû saisir le beau, c'est par ce côté que la beauté lui est apparue et c'est pourquoi il en a fait le principe de sa définition. Les philosophes n'ont fait que traduire en langage abstrait ce que leurs compatriotes, poètes, artistes, législateurs, etc., avaient su trouver et appliquer avant eux. Leur mérite est de l'avoir défini et d'en avoir donné la théorie. Il y a plus ; cette formule qu'ils ont su dégager, c'est celle du monde grec, le monde du beau dont l'art est la fleur.

Cette définition, du reste, n'est pas propre à Aristote. Platon l'avait donnée avant lui. Les pythagoriciens pourraient aussi la revendiquer. Sous forme géométrique, elle

est dans leur système ; c'est l'harmonie des nombres. Avant eux, la maxime favorite des sages n'est-elle pas : *rien de trop* μηδὲν ἄγαν. Plus tard, après Aristote, elle reparaît, avec quelques variantes, dans les écrits des auteurs grecs et romains, *Cicéron* (1), *Quintilien* (2), *Sénèque* (3), *Plotin* (4), *saint Augustin* (5), etc. C'est la formule de l'esthétique ancienne.

L'esthétique moderne a-t-elle pu, a-t-elle dû s'y arrêter? Non sans doute et la science en a démontré l'insuffisance, bien qu'elle ait été conservée par un grand nombre d'esthéticiens qui l'ont prise comme base de leur métaphysique du beau.

L'objection est celle-ci : Elle s'applique très bien, dit-on, aux premiers degrés de la beauté : à la beauté de la forme extérieure ou plastique ; mais elle devient trop étroite, trop abstraite et trop peu expressive, à mesure que l'on s'élève dans l'échelle du beau. Elle est impuissante à expliquer les types de plus en plus parfaits de la beauté spirituelle et morale. Elle reste comme condition essentielle du beau, sa loi absolue et invariable ; mais elle n'en donne pas le contenu (Inhalt) ; elle est alors vide et purement formelle. La beauté de l'esprit lui échappe, et par conséquent celle des hautes productions de l'art ; une autre formule dès lors devient nécessaire.

C'est surtout l'idéalisme moderne, celui de Hégel et des esthéticiens de son école, qui adresse cette critique à la formule platonique et aristotélique généralement admise par

(1) *Cic. de Offic.*, I, 27. *Decorum... ut in eo moderatio appareat.* I, 29 *ex quo elucebit omnis constantia omnis que moderatio.*

(2) *Quintil.* XI. c. 1. *Indecorum est super omnia nimium... nisi modo quoque temperetur, gratiam perdit.,. quantum satis est*, etc,

(3) *Senec. Œqualitas et tenor vitæ per omnia consonans sibi.*

(4) *Plotin* I, *Ennéad* V. 6. *Enn.* 7.

(5) *St Aug. de Pulchro et apto. Nihil est inordinatum quod sit pulchrum. Cf. de Ordine*, lib. II, c. 4.

les successeurs d'Aristote et de Platon, et par la plupart des théoriciens modernes.

Nous ne voulons pas entrer en controverse à ce sujet; nous ferons seulement remarquer ce qui en résulte pour l'interprétation de l'esthétique d'Aristote elle-même.

Usant de la méthode signalée plus haut, on s'est efforcé, en creusant plus avant dans la doctrine aristotélique bien connue, d'y trouver au moins l'équivalent d'une formule plus avancée et plus complète, de mettre ainsi la notion qu'elle semble contenir en rapport d'identité avec la théorie moderne. Pour ne citer qu'un exemple, le beau, on le sait, se définit aujourd'hui, généralement, l'accord de ces deux termes; l'*idée* (Idee) et la forme (Erscheinung) dans leur unité ou identité. C'est la définition hégélienne (*das Scheinen der Idee*). Par un procédé laborieux d'enfantement, et en forçant le sens des mots, la dialectique parvient à extraire de la philosophie d'Aristote une formule tout à fait semblable (1), qui sert ensuite à expliquer toutes les formes du beau, la beauté *physique*, *spirituelle* et *morale*, d'où l'on passe au beau *artistique*, etc., proprement dit. Toute la terminologie hégélienne est complice dans cette opération ingénieuse et subtile; mais cela est-il vraiment la doctrine d'Aristote et conforme à sa méthode? Aristote se reconnaîtrait-il dans l'emploi de cette méthode et dans son résultat? Nous laissons à le décider aux juges compétents, et même à quiconque est un peu versé dans la connaissance de la philosophie ancienne.

Il est une autre définition, dans Aristote, à laquelle, selon nous, on a donné aussi plus de portée qu'elle n'en a dans la pensée de son auteur. Le beau y est défini non par les qualités de l'objet mais par son action sur la sensibilité et par le jugement que l'esprit en porte. La définition est, comme l'on dit, *subjective*. La voici : « Le beau est ce qui est dési-

(1) Voy. *Max Schasler. Gesch. der Aesthetik* p. 122-132.

« rable pour lui-même et en même temps digne d'éloge, ou « ce qui étant bon est agréable en tant que bon. » — « Καλὸν μὲν οὖν ἐστιν, ὃ ἂν δί αὑτὸ αἱρετὸν ὂν, ἐπαινετὸν ᾖ, ἢ ὃ ἂν ἀγαθὸν ὂν ἡδὺ ᾖ, ὅτι ἀγαθόν » (Rhét. 1, 9.)

C'est donc ici l'*agréable* ἡδύ ou le *désirable* qui, ajouté au bon, ἀγαθον, caractérise le beau et le constitue.

Les esthéticiens, disciples de Kant et de Herbart (1), n'ont pas manqué de voir ici dans Aristote tout au moins le précurseur de Kant, et dans cette phrase la première des quatre définitions kantiennes. « Le beau est l'objet d'une satisfaction désintéressée » (2).

Est-il possible de voir entre la pensée d'Aristote et celle de Kant un rapport de filiation logique, de façon que le dernier n'ait eu qu'à tirer la conséquence d'un principe? Il faut y mettre, ce semble, beaucoup de bonne volonté. Il y a là un zèle d'anticipation et d'assimilation qu'il est bon de refroidir. Qu'y a-t-il de commun entre les deux idées? Ceci seulement que ni l'un ni l'autre ne confond le plaisir du beau avec le plaisir de l'utile. Mais, tandis que Kant distingue deux sentiments, Aristote, avec toute l'antiquité, distingue deux objets. Il y a là toute la distance de la méthode objective et de la méthode subjective. Une autre différence, c'est que la définition d'Aristote ne s'applique ici qu'au beau moral, seul digne d'éloge. La définition de Kant est universelle, comprenant tous les sentiments esthétiques que fait naître le beau physique, aussi bien que le beau moral.

Avant d'aller plus loin, nous ferons remarquer que la manière dont Aristote définit le beau, bien que sa définition lui soit commune avec ses prédécesseurs, n'est pas moins la sienne ; car elle est tout à fait conforme, ainsi qu'il a été dit au début, à l'esprit total de son système. Ce juste milieu,

(1) V. R. *Zimmermann. Gesch. der Aesthetik*, 99-106.
(2) *Kritik der Urtheilskraft*, 1, § 2.

cette parfaite proportionnalité, le τὸ μέσον, c'est la pensée qui se retrouve à chaque pas dans tous les écrits d'Aristote; c'est le principe de toute sa philosophie. Partout il se fait jour dans la solution des problèmes les plus différents en métaphysique, en physique, en morale, en politique, etc.

II. — Sur les *formes du beau* ou les divers *genres de beauté*, sur la nature et la gradation de ces formes, etc., trouve-t-on quelque chose qui ressemble à une théorie quelconque dans Aristote ? Il nous est impossible de l'admettre.

On a cru cependant pouvoir combler cette lacune, avec une phrase convenablement expliquée, suivant le procédé de la dialectique évolutive usitée dans l'école hégélienne. Ce résultat le voici :

« Les formes principales de la beauté, dit Aristote, sont l'*ordre*, la *symétrie* et la *limitation* : τοῦ δὲ καλοῦ μέγιστα εἴδη τάξις καὶ συμμετρία καὶ τὸ ὡρισμένον. » (Mét. XIII. 3.)

Ces termes, dont Platon aussi s'est servi, on ne voit pas trop qu'il y ait lieu de leur assigner un sens bien différent, chez Aristote, encore moins de tenir un compte exact et rigoureux de la place qui leur est assignée. L'*ordre*, τάξις, c'est l'arrangement régulier des parties d'un tout. La *symétrie*, comme il est dit à un endroit des *Problèmes* (1), c'est ce qui ramène la variété à l'unité, en maintenant plus fortement la distinction dans la pluralité. Pour ce qui est de la *limitation*, ὁρισμένον n'est-ce pas toujours cette proportion exacte, cette mesure fixe, qu'un objet pour être beau, ne doit pas dépasser ? Pour nous, nous ne voyons rien de plus. Jusque-là tout est clair. Il ne s'agit que de l'idée même du beau, sans distinction de telle ou telle forme du beau. Mais s'il faut aller au delà, préciser, systématiser,

(1) *Problèmes* XVII. Ὅτί τὸ σύμμετρὸν ἐστιν ἓν, καὶ ἡ συμμετρία (ἔστιν ἕν) ὅτι μάλιστα ἐν ποιεῖ... Ἡ δὲ συμμετρία κατὰ τήν διαφορὰν πολλὰ ποιεῖ.

soumettre la phrase au rhythme de la dialectique, distinguer, dans ses trois formes, trois *moments*, trois *degrés*, trois *critères* du beau, ses trois *déterminations* successives, quoique dans un ordre renversé (*V. Schasler*, 125); s'il faut ajouter au moment de la *négation* celui de la double *négation*, à laquelle succède l'*affirmation* ou la *conciliation* *(ibid.)* il y a de quoi être désorienté. On se trouve comme transporté dans une toute autre région; on s'est éloigné d'Aristote, et l'on a enjambé les siècles. Dans ce pays nouveau, se parle une langue qui n'est pas la langue grecque, ni celle d'Aristote.

Bref c'est faire de l'esthétique hégélienne. Les distinctions qu'on établit entre la beauté *formelle*, *abstraite*, *concrète* ou *morale*, *(ibid.)* en y introduisant les trois degrés ou moments du *processus* dialectique, ne valent pas mieux et ne sont pas plus dans la méthode ancienne et péripatéticienne.

Qu'Aristote ait reconnu divers genres de beauté, une beauté *mathématique*, une beauté *intellectuelle* ou *morale*, une beauté *artistique*; qu'il ait admis, au moins implicitement, dans le beau des degrés, cela peut à la rigueur se déduire de ses écrits. S'est-il attaché à définir chaque genre de beauté, à en décrire les caractères, à saisir leur rapport avec les autres formes du beau? Les a-t-il classées en *quatre* (Teichmüller) ou en *trois* espèces (Schasler)? a-t-il établi entre elles une gradation ou coordination précise, montré comment on passe d'une forme à une autre? Nulle part un pareil travail ne s'offre dans ce que nous avons de lui; rien n'y ressemble à une théorie. Platon, dans le *Banquet*, avait tracé une division des formes de la beauté et marqué les degrés principaux. On ne voit même pas qu'Aristote ait continué son œuvre. Une telle lacune sans doute est à regretter; on n'a pas le droit de la combler.

III. — Mais il est une question d'une importance capi-

tale sur laquelle il nous faut insister, Nous n'admettons pas qu'Aristote, comme le prétendent, avec plus de vraisemblance, divers auteurs (*Ed. Müller, R. Zimmermann, Schasler, Dôring*, etc.), ait nettement distingué l'*idée du beau* de celle *du bien*, avec laquelle elle a, comme avec celle *du vrai*, une très grande affinité, puisque leur source est commune et qu'au fond leur identité est réelle.

Aristote, il est vrai, a tenté, dans un endroit célèbre, de marquer cette différence. Mais sa tentative, selon nous, n'a pas été heureuse et n'a pas laissé de trace après lui. Ceci est un point d'une extrême importance et sur lequel nous devons insister.

La distinction du *beau* et du *bien*, si elle était réelle et devait être prise au sérieux, marquerait un progrès considérable dans l'Esthétique ancienne. Nous nions ce progrès.

Le passage d'Aristote doit être cité tout entier. Le voici:

« Le bien et le beau diffèrent l'un de l'autre en ce que le « premier réside toujours dans l'action ἀέι ἐν πράξει, tandis « que le beau se trouve aussi dans les êtres immobiles ἐν « ἀκινητοὶς. (*Met*. XIII, ch. III). Ceux-là donc sont dans l'erreur « qui prétendent que les sciences mathématiques ne parlent « ni du beau ni du bien. C'est du beau surtout qu'elles par- « lent. C'est le beau qu'elles démontrent. Ce n'est pas une « raison, parce qu'elles ne le nomment pas, de dire qu'elles « n'en parlent point. Elles en indiquent les effets et les « rapports. Les plus importantes formes du beau n'est-ce « pas l'ordre, la symétrie, la limitation ? Or, c'est là surtout « ce que font apparaître les sciences mathématiques. Et, « puisque ces principes, je veux dire *l'ordre* et la *limita-* « *tion*, sont évidemment causes des choses belles, les ma- « thématiques doivent évidemment les considérer comme « causes sous un certain point de vue (la cause dont nous « parlons, le beau, en un mot). Mais c'est ce dont nous « traiterons ailleurs plus à fond. » (*Met*. XIII, ch. III.)

Il est très à regretter que l'explication, si elle a été don-

née, ne nous soit pas parvenue. Il eût été curieux de voir comment Aristote se serait tiré de la difficulté qui, après lui, est restée grande. Mais, en nous tenant au texte formel que nous avons, il ne paraît guère possible qu'il ait réussi, à moins de se contredire, à marquer cette différence tant de fois cherchée et incomplètement déterminée entre les deux idées.

Ce qui distingue le beau du bien dans ce texte, c'est l'*activité* d'une part et l'*immobilité* de l'autre. Qui ne voit combien ce caractère est superficiel, peu exact et inadéquat? 1° L'une des deux idées dépasse l'autre en étendue; mais partout où l'activité leur est commune, l'identité subsiste. Est-ce là réellement distinguer? Et, de fait, là où le beau apparaît dans les êtres vivants, qui se meuvent, là où c'est par les actes, comme dans la vie humaine, qu'il se révèle, la différence est nulle. Et c'est bien ainsi que l'entend Aristote (*v. suprà*). On s'étonne que lui, qui partout confond le bien moral avec le beau moral, n'ait pas vu la difficulté. 2° Le beau, à son plus bas degré, le beau mathématique, c'est en effet la régularité, la symétrie, la beauté sans mouvement des lignes, des figures et des nombres; mais le bien, lui aussi, a sa place dans cette catégorie inférieure. Le bien physique, par exemple, l'ordre astronomique et cosmique n'offre-t-il pas le même caractère? Il semble, d'après Aristote, qu'il n'y ait pas d'autre bien que le bien moral, lequel réside en effet dans les actes. Mais il serait bien embarrassé de le soutenir; il verrait sa théorie non seulement physique, mais métaphysique, se dresser contre lui tout entière et le contredire; car l'acte y est à tous les degrés mêlé à la *matière* à laquelle il donne sa forme. Ainsi en est-il partout où l'ordre se réalise. Le simple arrangement harmonieux des parties, dans le minéral, dans la plante, dans la structure organique des animaux, partout où la fin est atteinte, où la tendance est satisfaite, est le bien, comme là où le déploiement de la force est facile,

la grâce avec la beauté se manifeste. Qu'est-ce donc qui caractérise les deux idées et comment entre elles s'établit la différence? Aristote ne s'en est pas préoccupé. — 3° Enfin, et ceci est plus grave encore, car c'est là qu'apparaît, dans la conséquence, la fausseté du principe, le beau n'est et ne peut être objet mathématique qu'à la condition d'être une *notion abstraite*, une pure généralité. Mais ainsi conçu, le beau n'est plus le beau. Sans forme et sans vie, il n'a pas même le symbole de la vie; invisible, inaccessible aux sens et à l'imagination, objet de calcul et de raisonnement, il s'adresse à l'entendement. Or, c'est précisément ce qui fait qu'il n'est pas le beau ni le bien, mais le vrai, la vérité abstraite. La science, non l'art, s'en empare; elle l'étudie et le définit. Aussi l'erreur d'Aristote est très grande de l'attribuer comme objet aux mathématiques qui, comme sciences, l'ignorent et doivent l'ignorer. En tout cas, on voit combien la distinction est peu exacte et peu solide.

Sans doute, il faut savoir gré à Aristote d'avoir posé le problème et aussi d'avoir tenté la solution. Mais quand on signale ici un grand progrès dans la science du beau, on se trompe (*Ibid*). Le problème a passé intact de l'esthétique ancienne à l'esthétique moderne. Maintes fois agité depuis, il est à peine résolu.

La vérité est que, si Aristote, ailleurs, a repris et creusé ce problème difficile, sa solution n'a laissé aucune trace dans l'histoire. Elle n'a pas fixé l'attention des anciens, et celle que nous avons ne résout rien. Ce qui est vrai encore, c'est que nulle part, dans l'esthétique ancienne, la question n'a été sérieusement posée. Et il en est ainsi non seulement du bien et du beau, mais aussi du vrai. Partout l'identité des trois idées subsiste, et on peut ajouter la confusion. Elle est dans Platon ; elle est dans Aristote ; elle est aussi dans Plotin, chez tous les philosophes métaphysiciens, moralistes, esthéticiens qui appartiennent aux diverses écoles.

Le καλοκάγαθον (ou la καλοκἀγαθία) inauguré par Socrate, s'y est toujours maintenu. Les deux mots, comme les deux idées, ne se sont pas séparés. Il en est absolument de même de la troisième. C'est l'honneur de l'antiquité philosophique d'avoir reconnu, démontré et maintenu l'unité fondamentale des trois idées, sorte de trinité métaphysique. Quant à leur différence, non extérieure et superficielle, mais essentielle et radicale, le travail des siècles pour l'établir était nécessaire et on peut dire qu'il n'est pas achevé. *Adhuc sub judice lis est.*

IV. — La distinction du *beau* et de *l'utile* est beaucoup mieux marquée par Aristote. Encore ne faut-il pas exagérer. Elle est plutôt affirmée qu'elle n'est démontrée et suffisamment motivée. Ce qui fait qu'une chose est utile, dit Aristote, c'est qu'elle est faite en vue d'une autre τὸ δ'οῦ ἑνέκα, τὸ τέλος ἐστί (*Rhét.* I, VII) et non pour elle-même. Or, le beau, comme le bien, a sa fin en lui-même. Voilà pourquoi le beau moral est digne d'éloge, pourquoi la vertu doit être pratiquée pour sa beauté souveraine et absolue. Certes ici, Platon et Aristote, le maître et le disciple, sont d'accord et parlent de même. La distinction est fondée.

Aristote ajoute avec non moins de raison. « Ce qui est fin « néanmoins peut devenir moyen par rapport à une fin « plus relevée ; la fin suprême motive les fins inférieures « qui deviennent des moyens par rapport à elle. » — « Parmi « les actes humains, les uns se rapportent à l'utile, les « autres se rapportent uniquement au beau. Une distinc-« tion toute pareille doit, à divers égards, se retrouver né-« cessairement dans les parties de l'âme et dans leurs actes. « La guerre se fait en vue de la paix, le travail ne s'accom-« plit qu'en vue du repos. On ne cherche le nécessaire et « l'utile qu'en vue du beau... Il faut savoir accomplir le « nécessaire et l'utile, cependant le beau est supérieur à « l'un et à l'autre. » (*Polit.* IV, ch. XIII.)

On ne peut qu'applaudir à une telle distinction. Ce qui en ressort clairement, c'est le caractère *absolu* du beau et le caractère *relatif* de l'utile. Mais cela s'applique au bien comme au beau et au vrai. Ainsi l'ont compris avec raison tous les successeurs d'Aristote qu'on ne saurait trop citer. « Parmi les choses bonnes, il y en a qui le sont d'une ma- « nière absolue et d'autres qui ne le sont pas absolument. « Les choses honnêtes et belles sont, par exemple, les ver- « tus et tous les actes que la vertu inspire... Ainsi donc « l'homme honnête et bon est celui pour qui les biens abso- « lus sont des biens qu'il poursuit, et pour qui les choses « absolument belles sont les belles choses qu'il tâche de « faire. » (Gr. *Morale*, II, XI, § 3.)

La distinction est nette et précise. Elle a servi de base à toutes les distinctions ultérieures non seulement du bien et de l'utile, comme chez les Stoïciens, mais de l'utile et du beau, *honestum et decorum*, qui, jamais, chez eux, ne se séparent mais toujours se subordonnent. *Cicéron, Sénèque* et tous les moralistes anciens sont de ces maximes les éloquents interprètes (1). Mais c'est toujours du *beau moral* qu'il s'agit. En lui seul est marquée la différence du *beau* et de *l'utile*, car il est la fin la plus relevée, le vrai but auquel tout se rapporte.

En tout cela on a cru voir encore des antécédents de *Kant*, de son esthétique comme de sa morale. Cette belle théorie du beau absolu, distinct de l'utile, n'est-ce pas la même que celle qui fait du beau non seulement l'objet d'une *satisfaction désintéressée*, mais qui le définit le *symbole du bien?* (*Kritik der Urtheilskraft*, § LVIII). On peut

(1) V. *Cic. de Offi.* I :
Per se rectum est laudabile. — Sed tamen pulchritudinem esse specie que laudabile. — Honestum est quod tale est ut per ipsum sit laudabile — per ipsum possit laudari. — Decori ea vis est ut ab honesto non possit separari. De off. I.

souscrire à cet accord, mais à condition, selon nous, de ne pas trop préciser. La critique aurait trop beau jeu pour prouver que le désintéressement parfait que veut Kant, comme condition de la pure jouissance du beau, ne peut être tout à fait dans Aristote. On ne saurait, sans subtilité, concilier ce désintéressement avec le principe du bonheur donné comme le souverain bien, la fin unique et le motif véritable des actions humaines?

Mais nous abandonnons ce sujet. Il suffit qu'Aristote ait proclamé partout que l'homme de bien est à la fois honnête et beau, κάλὸς κ'ἀγαθις ἀνὴρ. (*Ibid*).

Voilà, selon nous, en ce qui concerne la *métaphysique du beau*, ce qu'il y a de clair et de certain dans la doctrine d'Aristote. Ce qu'on y ajoute est conjectural, tout à fait prématuré et emprunté à de récentes théories. Là, ou à peu près, s'arrête ce qui est fondamental dans l'esthétique ancienne, sauf ce que dira plus tard Plotin, dont nous n'avons pas ici à nous occuper.

V. — Mais, s'il est téméraire de vouloir anticiper, il ne l'est pas de jeter un regard en arrière. La comparaison d'*Aristote* et de *Platon*, sur ce point capital, est d'un haut intérêt, et on aurait tort de la négliger. Seulement il ne faut pas, par esprit de secte ni de parti-pris, trop sacrifier l'un à l'autre (V. Schasler), méconnaître les ressemblances qui sont entre eux, et trop appuyer sur les différences. Nous ne voulons que toucher ce sujet, afin de ramener encore ici, autant que possible, l'historien à la mesure qu'il doit garder.

En somme, quant à la notion même du *beau*, considérée objectivement, si elle est prise, non dans son principe, mais dans sa détermination réelle, on ne voit pas trop en quoi l'un des deux philosophes diffère beaucoup de l'autre. La ressemblance même paraît complète. Pour l'un comme pour l'autre, le beau, c'est l'*ordre*, l'ordre dans la *mesure*

ou la *proportion*, l'ordre dont la *limitation* est le caractère essentiel et la condition.

La définition de Platon est celle-ci : μετριότης καὶ συμμέτρια κάλλος (*Philèbe*, 64. E.) L'*idée* platonicienne, faisant son apparition dans le réel, s'y manifeste par l'*ordre;* la loi, la régularité, la proportion, la mesure; elle est le τὸ πέρας qui ramène, l'infini, l'indéterminé, τὸ απεέρον à l'unité. Aristote, qui a si souvent reproché à l'idée d'être privée du mouvement, sans vie, etc., devrait, ce semble, être ici plus indulgent. Lui qui place la différence du bien et du beau dans l'immobilité de ce dernier, n'a pas trop à exercer sur ce point la sévérité de sa critique. — Mais nous ne voulons pas insister là où il y a plutôt à rapprocher qu'à opposer. La tendance même à sacrifier la variété à l'unité chez l'un; la tendance contraire chez l'autre, ne doivent pas être poussés trop loin.

L'idée platonicienne est aussi l'*unité variée* qui, dans son déploiement harmonieux, engendre la *diversité*, la multiplicité (V. *Parménide*, *Philèbe*). Opposer en cela les deux systèmes, ne serait plus dans la vérité.

Le côté subjectif du beau, celui de l'effet produit sur l'âme, de l'attrait que sa vue excite, comme le jugement porté sur sa valeur absolue, paraît non moins nettement marqué dans Aristote qu'il l'a été par Platon (*Phèdre, Banquet*). La qualité de *désirable* ἐραστὸν donnée au beau, celle de l'*éloge* επαινετόν donnée surtout au beau moral n'établissent pas moins la concordance des deux doctrines. L'accord est manifeste; mais l'avantage est sans contredit au maître, à l'auteur du *Phèdre* et du *Banquet*. La théorie de l'*amour* reste attachée à son nom. Les voiles allégoriques dont elle est enveloppée ne lui ôtent pas sa valeur philosophique. Il faudrait, pour trouver chez Aristote un équivalent, citer sa théorie de l'amitié, fort belle sans doute (*Eth. Nic*, VII, VIII, IX), mais qui est d'un autre domaine. Le souverainement désirable, ἐρασμιώτατον, du *Phèdre* (550, D), comme caracté-

ristique du beau, précède le τό αἱρετὸν et le τὸ ἡδὺ d'Aristote, de même que le τὸ ἐπαινετόν a son antécédent visible et direct dans l'éloge enthousiaste que fait Platon de la beauté absolue par la bouche de Diotime (*Banquet*). Chez tous les deux, l'idée *éthique* ou morale domine ; c'est l'idée souveraine.

Sur d'autres points, tels que la différence et la gradation des *formes* du beau, il n'y a rien à ajouter à ce qui a été dit plus haut.

Il en est de même de la distinctiou du *beau* et du *bien*, du *beau* et de *l'utile*. On n'y trouverait pas de différences positives. Il y a seulement à rappeler que chez Platon (I. Hippias), le bien est appelé le *père du beau*, ce qui fait de celui-ci l'effet, et du bien la cause : subordination tout à fait socratique. Si elle semble disparaître dans Aristote, où le rapport serait plutôt inverse, ce n'est qu'en apparence. Pour l'un comme pour l'autre, le *bien* est placé au sommet du système. (Plat. *Rep.* VII, Arist. *Met.* X.) En cela, tous deux sont les fils légitimes de Socrate.

Mais si, sur tous ces points, l'accord est véritable, les différences ne sont pas moins profondes. Il suffit de marquer les principales. Rien, dans Aristote, ne ressemble à l'*idée du beau*, telle que la conçoit Platon, cette *idée générale* abstraite et *suprasensible*, type immuable et absolu, modèle de toute beauté visible, soit physique, soit morale. La différence radicale des deux systèmes ici est manifeste. Il en est du beau comme du bien, comme du vrai et des autres idées. Dans son livre sur le Beau, il est probable qu'Aristote a dû renouveler sa polémique contre les idées. Il a dû attaquer l'idée du beau en soi, comme il a fait celle du bien en soi dans la morale (*Eth. Nic*, I, 3).

Les raisons qu'il fait valoir contre l'une s'appliquent à l'autre. Le beau moral, identique au bien, n'y échappe pas. Ce qu'il dit de l'idée du bien comme étant commune à toutes les catégories, à la quantité comme à la qualité (*ibid.*), n'est

pas moins applicable au beau. A-t-il été jusqu'à nier qu'il y ait, à ce titre, une science du beau ? A-t-il prétendu de nouveau que cette science appartient *surtout aux mathématiques* (*suprà*) ?

Tout ici est conjectural. Mais ce qui ne l'est pas, ce qui est évident, c'est qu'Aristote prend le beau, comme le bien, dans le *réel*, qu'il l'identifie avec le réel ou du moins ne l'en sépare pas, comme il l'entend du rapport de la *forme* et de la *matière*. L'idée séparée χωριστής, pour lui n'existe pas ; elle est une fiction de la dialectique. La différence est capitale ; elle se fait voir dans toutes les parties du système.

Mais est-il vrai, comme on le prétend (M. Schasler), qu'Aristote remplace la beauté idéale de Platon, cette beauté incréée, absolue, la beauté divine, par un autre idéal, qui serait l'*idéal* dans l'art ? L'assertion nous paraît impossible à justifier, comme ce qui suit le démontrera.

II

DE L'ART

L'art séparé du beau dans Aristote. — Notion de l'art en général. — Distinction des arts utiles et des arts d'agrément. — *L'imitation* principe de l'art. — Exposé et discussion de ce principe. — L'idéal selon Aristote comparé à l'idéal moderne. — Son vrai sens. — De la faculté créatrice de l'art; de l'imagination. — Comparaison avec Platon. — Division des arts.

Dans l'esthétique moderne, on passe naturellement et logiquement de l'idée du beau à celle de l'art ; le lien nous paraît évident et nécessaire. Ce rapport existe-t-il dans la pensée du philosophe grec ? Est-il clairement marqué, comme on le prétend, dans ses œuvres ?

C'est vainement, selon nous, qu'on s'est efforcé de le démontrer (1). Pour qui veut y regarder de près, la théorie du beau et celle de l'art sont tout à fait séparées dans Aristote, comme elles le sont dans Platon et chez tous leurs successeurs. C'est un des caractères de l'esthétique ancienne que cette séparation complète des deux théories qui marchent de front, sans se réunir et se correspondre (2).

A cela on peut donner deux raisons vraisemblables. La première est l'imperfection de la science qui ne permettait pas à ce degré, d'apercevoir la liaison nécessaire des pro-

(1) Ed. Müller, G. Teichmüller, Max Schasler, etc.

(2) Ch. Lévêque : *La science du Beau*, 4e *partie*. A. Chaignet, *Psychologie d'Aristote*, 528.

blèmes. L'idée du beau n'a pas été assez approfondie pour que l'art apparaisse clairement comme sa représentation idéale.

Mais la raison principale est que les grecs vivaient eux-mêmes dans cette atmosphère idéale où le beau leur apparaissait sous toutes ses faces comme caractère général des objets les plus divers de la nature et de l'art. Pour eux, l'art ne se distingue pas nettement des autres formes de la pensée, de la science, de la vie sociale, de l'industrie elle-même et des arts utiles. L'identité du beau, du bien, de l'utile, etc., est ce qui les frappe ; elle efface toutes les différences. L'art, dès lors, ne forme pas un domaine à part, affecté à l'une de ces idées.

Ce qui est certain, c'est que le nom de *beaux-arts* est inconnu des anciens. Les beaux-arts, pour eux, ce sont les arts d'*imitation*, ou les arts d'*agrément*, dénomination qui est devenue vulgaire également chez les modernes. Qu'Aristote, quand il traite des arts et de la poésie, de la musique ou de la peinture, etc., rencontre à chaque pas l'idée du beau et se serve du vocabulaire affecté à cette idée, il n'en pouvait être autrement. La question est de savoir si sa théorie de l'art est en rapport étroit et direct avec sa théorie du beau. Cette opinion ne peut, selon nous, se soutenir que par une méthode d'interprétation forcée (1).

Nous avonsà indiquer 1° la manière dont Aristote con-

(1) Que prouvent en effet, les exemples invoqués comme ceux-ci. (v. Ed. Müller) : C'est à propos de la Tragédie qu'Aristote définit le beau *Poét.* VII). Ses règles ont pour but dit-il, d'assurer la beauté à ses fictions. Il faut faire un bel emploi de la tradition. Parmi les poètes, les uns gardent la ressemblance, les autres embellissent leurs modèles, etc. — On en trouverait aussi en foule dans Platon. Ne dit-il pas de la musique qu'elle doit tendre à l'amour du beau? (*Rép.* III, 403). Nous sommes heureux de constater la conformité de notre opinion avec celle de M. Zeller, 764-66.

çoit l'Art en général, 2° la distinction qu'il établit entre les arts, comme arts *utiles* et arts *d'agrément*, 3° à exposer le principe qu'il assigne à ceux-ci, à l'interpréter, à le discuter, en y rattachant ce qui l'éclaire et le complète, l'imagination, etc. 4° Il ne sera pas sans intérêt de comparer le maître et le disciple et de constater le progrès de l'un à l'autre. 5° La division des arts tracée par Aristote, doit clore cet examen).

I. — Dans la pensée d'Aristote, tous les arts sont d'abord confondus dans la même catégorie générale. Aussi trouve-t-on fréquemment dans les endroits où il en est parlé, l'art de bâtir, la navigation, la médecine, la gymnastique, mentionnés à côté de la peinture, de la musique, de la poésie, etc.

La *notion de l'art* en général est déterminée spécialement dans le passage de la métaphysique où est tracée la division des formes générales de la pensée et de l'activité humaines. (Met., VI, I). Ces formes sont celles-ci : « toute pensée est ou *pratique* ou *poétique* ou *théorique* ἄπασα διάνοια ἢ πρακτικὴ ἢ ποιητικὴ, ἢ θεωρητικὴ (1). Il est dit ailleurs, il est vrai, de la seconde (poétique), qu'elle provient elle-même de trois sources, soit de l'art, soit de la faculté d'agir, soit de la réflexion, πᾶσαι δε ποιήσεις ἡ ἀπὸ τέχνης, ἡ ἀπὸ δυνάμεως ἢ διανοίας (*Ibid*) ce qui est moins aisé à expliquer.

La connaissance poétique, de ποιεῖν (faire, produire) est opposée aux deux autres pratique et théorique. C'est celle de l'art en général : τέχνη et ποίησις sont équivalents.

Qu'est-ce donc que l'art en général? et en quoi diffère-t-il des deux autres formes de la poésie?

L'art, τέχνη, ποίησις, est la faculté de *produire* (2), de créer

(1) V. F. Ravaisson : *La Métaphysique d'Aristote*, I, 250.

(2) (Eth. Nic.) VI, 4, εστι δὲ τέχνη ἄπασα περι γένεσιν καὶ τὸ τεχνάζειν καὶ θεωρεῖν. — και ὧν ἡ ἀρχη ἐν τῷ ποιοῦντι, ἀλλα μὴ ἐν τῷ ποιουμένῳ.

des œuvres qui n'ont pas en elles-mêmes leur principe d'activité, mais dans celui qui les produit : ὧν ἡ αρχη ἐν τῷ ποιοῦντι, ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ ποιουμένῳ (Eth. Nic., VI, 4). Ce qui distingue la production naturelle de l'œuvre d'art, c'est que, dans l'une, le principe est étranger, dans l'autre il est la nature elle-même (Mét. VI., 7). Dans les deux cas, la cause efficiente reste distincte de ses effets ; il n'en est pas de même de l'activité pratique. L'effet n'y est pas séparé de sa cause. Pour ce qui est de la théorie, si elle est pure, l'intelligence seule y est en acte ; les deux autres facultés lui étant étrangères.

Le but de l'art est donc de produire une œuvre qui subsiste après l'acte qui l'a produite. Il y a aussi cette différence entre les produits de la nature et ceux de l'art que dans ceux-ci, c'est toujours nous qui façonnons la matière en vue de l'œuvre à laquelle nous la destinons, tandis que, dans les choses de la nature, la matière est toute faite (Phys. II, 14.)

La nature et l'art diffèrent encore en ce que non seulement la cause, dans l'art, reste distincte de ses effets, mais la forme seule (l'idée) est dans l'esprit qui les produit : ὧν τὸ εἶδος ἐστι τὸ ἐν τῇ ψυχῇ. (Met. VI, 7;) de sorte que l'art est un produit dont l'homme seul est capable à titre d'être raisonnable et doué de réflexion. L'art, en effet, n'est pas comme la nature, de pur instinct, il est raisonné, réfléchi : comme la science, comme la nature, c'est la vérité qu'il poursuit. Seulement, il opère en matière contingente. Aussi, on y peut faillir et se tromper. L'art s'exerce dans la sphère du contingent. Tout art a pour objet une chose qui pouvait être ou ne pas être et dont le principe se trouve dans l'être créateur, non dans l'objet créé, ἡ μὲν τέχνης ἀρχὴ ἐν αλλῷ. (*Ibid.*)

Puisque l'art est la faculté de réaliser le vrai avec réflexion, le contraire de l'art, le défaut d'habileté, la mala-

dresse ἀτεχνία est de réaliser le faux avec réflexion. (Eth. Nic., VI, 3.)

La définition qui ressort de tout ce qui précède est celle-ci : *L'art est l'habitude ou faculté de produire le vrai avec réflexion* ἕξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητική. (*Ibid.*)

Cette notion de l'art, malgré le sens vrai et profond de ces formules, offre prise à la critique. Outre la confusion qui y règne, elle est trop générale. Elle s'applique également à tous les arts, à la médecine et à l'art de bâtir comme aux arts du beau, à la peinture et à la poésie. La science elle-même peut y rentrer, et l'activité pratique s'y mêler à l'activité productrice de l'art. Il est des sciences, comme la logique qui sont à la fois des sciences et des arts. La morale offre ce double caractère théorique et pratique ; elle est l'art qui éclaire et dirige les actes humains ; la politique est l'art de gouverner les États. Si les arts du beau ont aussi leur principe dans la réflexion (διάνοια), ils ont un procédé qui ne leur est pas moins essentiel (l'inspiration), ils se rapprochent ainsi de la nature et de l'instinct. Aristote n'en dit rien du moins à cet endroit de sa théorie. Plus tard, il le reconnaît, mais accidentellement.

Telle est la notion générale de l'art selon Aristote. Elle comprend tous les arts ; les arts manuels ou utiles, aussi bien que les autres arts, les arts libéraux comme les arts serviles. Les sciences elles-mêmes, par un côté, s'y rattachent. La logique, la rhétorique, la grammaire, etc., qui dans le vocabulaire habituel, prennent le nom d'arts, sont ainsi qualifiés.

Nous avons hâte d'arriver aux arts qui sont notre sujet et cela en nous appuyant sur la distinction qu'Aristote lui-même établit entre les arts.

II. Cette distinction nettement exprimée dans sa métaphysique (liv. I) et reproduite ailleurs (*Polit.* VIII) est celle-

ci : Les arts se multiplièrent, s'appliquant, les uns aux nécessités de la vie, les autres ayant pour but l'agrément, τῶν μὲν πρὸς τ'ἀναγκαια, τῶν δὲ πρὸς διαγωγὴν (Met. liv. I).

Plus loin est ajouté le plaisir πρὸς ἡδονην On a traduit par « destinés à embellir, à orner »; c'est dépasser le sens; voir dans Aristote ce qu'il n'a pas vu et n'est pas de sa théorie (1).

Ce cadre, il est vrai, ailleurs s'agrandit, dans l'application. Le philosophe y fait entrer d'autres arts dont l'objet n'est ni le nécessaire ou l'utile au sens vulgaire du mot, ni l'agréable, comme la logique, la morale, la rhétorique. Les arts agréables eux-mêmes ne sont pas de pur agrément. Des fins plus élevées leur sont attribuées : celles de développer l'imagination, d'ennoblir, de corriger et de purifier les mœurs. Il en sera ainsi de la musique, de la poésie, de la tragédie. (*Poét.* I, *Polit.* VII). Les beaux arts sont des arts d'agrément. Le but qui leur est assigné n'en est pas moins le plaisir, ἡδονη, un plaisir plus noble et plus pur appelé à concourir comme moyen à un but supérieur d'instruction ou de moralité. C'est aussi un délassement διατριβή, un repos nécessaire, un jeu de l'esprit, παιδιά (*Polit.* VIII).

Voilà le but de l'art. Quel en est le principe? Ce principe, qui a reçu des interprétations si diverses, et a fourni matière à tant de disputes, c'est *l'imitation*. Le passage est formel et paraît ne pas souffrir d'équivoque : « Tous les arts sont des imitations. » πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον (*Poét.* I.) Les arts ne diffèrent que par les *moyens* d'imiter, par les *objets* qu'ils imitent, et par la *manière* de les imiter ἢ τῷ γένει, ἢ τῷ ετέρα, ἢ τῷ ἑτέρως (*Ibid.* III) Les uns se servent des couleurs et de l'étendue, les autres des sons, les autres de la voix, ou du rhythme et de l'harmonie. La même expression revient sans cesse avec les accessoires du vocabulaire. Il est bien dit quelque part que, parmi les arts, les uns achèvent

(1) Teichmüller : ***Alles dies hat Aristoteles gesehen. Arist. Forsch.***

ce que la nature ne peut exécuter et que les autres simplement imitent, ὅλως τέ ἡ τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπέργαζεσθαι, τὰ δὲ μιμεῖται (*Phys.* II, VIII). Mais cela n'atteint pas le principe et semble plutôt le confirmer.

L'imitation, μίμησις, voilà bien le principe commun à tous les arts appelés depuis arts du beau et que les anciens, Aristote en tête, nommaient arts d'agrément. C'est leur essence, ce qui fait leur unité. Aristote ne permet pas qu'on en doute; il prend soin de préciser. L'origine qu'il leur assigne, c'est cet instinct d'imitation que l'homme possède en commun avec les animaux, mais à un degré supérieur. L'homme est par instinct le plus imitateur des animaux τῶν ἄλλων ζώων οτὶ μιμητικώτατον ἐστι. (*Poét.* IV.) C'est la cause première qui a donné naissance à la poésie (*Ibid.*) Le plaisir de voir une chose imitee, même quand cette chose nous déplaît, n'en est que la cause seconde (*Ibid.*) Telle est la fin que l'art en imitant se propose. Nous aimons à contempler une chose imitée χαίρομεν θεωροῦντες. Ce qui est imité plaît toujours καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας (ch. IV). Ainsi les objets que, dans la réalité, nous verrions avec peine, les bêtes les plus hideuses, les cadavres, nous en contemplons avec plaisir les représentations les plus exactes τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβομένας χαίρομεν θεωροῦντες. Boileau n'a fait que traduire: « Il n'est point de serpent ni de monstre odieux qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux. » *Art poét.* (1)

Voilà ce que dit Aristote. A ce plaisir, il est vrai, s'en ajoute un autre qui est celui d'apprendre τὸ μανθάνειν. Pourquoi? c'est qu'apprendre est un plaisir non seulement pour les philosophes, mais aussi pour les autres hommes. » Seulement, celui qui contemple ces images, qu'apprend-t-il? Aristote le dit non moins expressément: « c'est qu'à la première vue, ils peuvent deviner et comprendre par

(1) Lessing (Dram. Hambourg, 74) explique de même comment le laid peut nous plaire étant donné en spectacle.

exemple, que l'objet (τί ἕκαστον) est un tel οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος. (*Ibid*). S'il arrive qu'on n'ait point vu l'original, c'est l'imitation elle-même qui produira ce plaisir, c'est l'exécution, le mélange des couleurs ou toute autre cause analogue. Mais ceci n'est que l'accessoire, le principal est la ressemblance, et c'est la reconnaissance de l'objet imité qui cause le plaisir.

Pour achever de bien préciser la pensée d'Aristote, et ce qu'il entend par imitation, il faut citer le passage de la rhétorique, où est donné le sens rigoureux tel qu'on doit l'attendre de l'auteur de la *Logique*. Voici ce passage trop oublié.

« S'il est agréable d'apprendre et d'admirer, il faut conclure qu'on trouve du plaisir dans ce qui s'y rapporte, comme par exemple, dans les arts d'imitation, comme la statuaire, la poésie, et dans ce qui est bien imité εὖ μιμημένον. Quoique la chose imitée ne soit pas agréable par elle-même... ce n'est pas l'imitation qui plaît, mais ce raisonnement qu'il n'y a pas de différence entre l'imitation et la chose imitée ἀλλὰ συλλογισμός ἐστιν ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο (*Rhét.* I, XI) (1).

Ce passage est décisif. Il n'y a pas là, quoi qu'on dise, d'*expression* synonyme d'*imitation*, ni d'*essence* perçue à travers l'image qui la représente, etc., ni rien qui fasse penser à l'imagination symbolique de l'artiste ou du spectateur. Qu'apprend le spectateur? que la ressemblance est ou n'est pas exacte, que l'image est ou n'est pas ressemblante à l'original. C'est là ce qui satisfait la simple curiosité (2) du spectateur ordinaire.

Etant donnés ces passages avec l'explication qu'Aristote y ajoute lui-même, comment a-t-on pu transformer ce prin-

(1) *Rhét.* I, XI. ἐπεὶ δὲ τὸ μανθάνειν τε ἡδὺ, καὶ τὸ θαυμάζειν... καὶ ποιητική, καὶ πᾶν ὅ ἄν εὖ μεμιμημένον ᾖ, κἂν μὴ ᾖ ἡδὺ οὗ τὸ μίμημα.

(2) Voit-il le général dans le particulier? Ce qui ferait de l'image un symbole? Rien n'autorise à donner ce sens à ces textes.

cipe qui est bien celui de l'imitation pure et simple, prise au sens vulgaire en celui d'une représentation idéale? Car la critique nouvelle presque tout entière s'est laissé aller à croire qu'Aristote, loin de s'en tenir à l'imitation proprement dite, adopte et applique le principe de l'idéal et le procédé de l'idéalisation. Selon lui, le vrai but de l'art et de la poésie serait l'idéal et la jouissance que sa vue procure dans les images qui le représentent.

Ce point est capital. Nous devons chercher à l'élucider.

IV. La thèse de l'idéal aristotélique n'a pu se soutenir que par la méthode suivante : 1° montrer que la *mimêsis* en grec n'a pas le sens déterminé qu'on lui attribue ; 2° s'appuyer sur Aristote lui-même en invoquant les passages de sa *Poétique*, et de ses autres écrits qui sont favorables à l'interprétation de l'idéal dans l'art ; 3° faire appel à la doctrine entière, soit métaphysique et ontologique, soit physique, soit morale, laquelle exige que la pensée d'Aristote soit ainsi comprise et interprétée.

Voici en résumé ces arguments :

1° La *mimêsis* d'Aristote est-elle la simple imitation du réel? Nullement, dit-on ; car le mot μίμησις en grec est pris dans une foule d'acceptions beaucoup plus larges. Celle d'une représentation des mouvements, par exemple, d'une expression des sentiments de l'âme, y est très fréquente. C'est ainsi qu'Aristote lui-même parle des arts imitatifs, de la musique, en particulier, dans la *Politique* (VIII, 5) où il est dit qu'elle imite les sentiments de l'âme (1). La danse elle-même exprime ou imite les caractères, les passions, les actions, καὶ ἤθη, καί πάθη, καί πράξεις (Cf. *Poét*. I.) S'arrêter à la lettre, s'emprisonner dans une terminologie étroite serait faire preuve d'ignorance de la langue grecque.

2° On peut citer surtout les passages si remarquables de

(1) Ἐ'ν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἐστι μιμήματα τῶν ἠθων. (*Polit.* VIII, 5.)

la *Poétique* où Aristote s'écarte de l'imitation réelle en assignant à l'art et à la poésie un idéal véritable. Au chapitre II, ne s'exprime-t-il pas ainsi : « Comme en imitant, on imite toujours des personnages qui agissent, et que ces personnages ne peuvent être que bons ou méchants, il faut nécessairement les représenter ou meilleurs βελτίονας que nous sommes, ou pires ἢ χείρονας, ou semblables ἢ καὶ τοιούτους. Polygnote peignait les hommes plus beaux que nature κρείττους, Pauson plus laids (pires) χείρους, et Denys tels qu'ils sont, ὁμοίους. C'est ainsi qu'Homère représente les hommes plus grands, Cléophon tels qu'ils sont. (*Ibid.*) Les deux genres de poésie, la tragédie et la comédie se distinguent en ce que celle-ci veut peindre les hommes plus mauvais χείρους, celle-là meilleurs βελτίους qu'ils ne sont. (*Ibid.*)

3° N'est-il pas dit ailleurs (ch. xxv) que le poète doit imiter les objets, de l'une de ces trois façons : ou tels qu'ils ont été ou sont ; « ou tels qu'on les dit et qu'on les suppose, ou enfin tels qu'ils doivent être. » ἀνάγκη μιμεῖσθαι, τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν, ἕν τι ἀεί, ἢ γὰρ οἷα ἦν, ἢ ἔστιν, ἢ οἷα φάσι καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ xxv. Si on lui reproche de ne pas représenter les choses au vrai, il peut répondre qu'il les a représentées telles qu'elles devraient être ἀλλ' οἷα δεῖ. (*Ibid*). C'est ainsi que Sophocle a pu dire qu'il peignait les hommes tels qu'ils devraient être, tandis qu'Euripide les peint tels qu'ils sont. *Ibid.* De même pour juger ce qui est convenable dans les paroles ou les actions d'un personnage, il ne faut pas se demander si ce qu'il dit ou fait est bon ou mauvais, mais ce qui est en rapport avec le caractère, le temps, le lieu, la manière, le but, en vue du plus grand bien à obtenir, πρὸς ὄν, ἢ ὅτε, ἢ ὅτῳ. ἢ οὗ ἕνεκεν, οἷον, εἰ μείζονος ἀγαθοῦ, ἵνα γένηται. (*Ibid.*)

4° Ce qui a trait à la *fiction* et au *merveilleux* (θαυμαστον) (*Poét.* XXV) n'est pas moins concluant. Il faut exécuter ce qu'on peut trouver impossible dans les fictions, car la règle est de préférer le *vraisemblable* au *possible* qui ne l'est pas. (πιθανόν ἀδύνατον ἢ απιθάνον καὶ δύνατον). C'est ainsi que Zeuxis re-

présentait les hommes qu'il peignait. En fait de mieux, il faut que le modèle soit au-dessus des objets par lesquels il risque de paraître absurde τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν (c. XXV). La poésie qui vise au meilleur πρὸς τὸ βέλτιον doit se contenter du vraisemblable.

5° Mais ce qui paraît sans réplique, c'est ce qui est dit par Aristote de la poésie comparée à l'histoire : quelle est plus grave et plus philosophique ; διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστιν (ch. IX). Et d'où vient cette supériorité de la poésie ? c'est qu'elle exprime plutôt le *général*, et l'histoire le *particulier* ἡ μὲν γάρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δὲ ἱστορια τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. (*Ibid*).

Et enfin le poète doit s'attacher au *possible* plutôt qu'au *réel*, considérer la vraisemblance ou le nécessaire, ολλ' οια αν γενοιτο καί τα δυνατα κατα τὸ εικος η τὸ αναγκαιον. (*Ibid.*)

En voilà, ce semble, plus qu'il ne faut pour établir qu'Aristote, d'après lui-même, n'a pas voulu s'en tenir à l'imitation pure et simple dans l'art, mais qu'il admet l'*idéal* comme l'objet véritable de la poésie et de l'art en général.

Si, se rappelant ce qui a été dit de l'art, qu'il *achève* ce que la nature elle-même est impuissante à achever (suprà), on consulte le sens général du système et l'esprit qui y règne, sans revenir sur ce qui précède, n'est-ce pas l'idée d'une *énergie active* sans cesse agissante et qui fait effort pour se réaliser (*s'actualiser*) ? Cette tendance incessante amène le progrès, un *progrès* qui ne doit pas s'arrêter. C'est ainsi que l'art s'ajoute à la nature et la perfectionne. Tout art aspire ainsi à la perfection : πᾶσα γὰρ τέχνη καὶ παιδειά τὸ προσλεῖπον ϐούλεται τῆς φυσεῶς αναπλήρουν. (*Polit.* VI). Tout art, même d'agrément, vise à ce but. La nature elle-même est artiste ouvrière de ses œuvres de plus en plus parfaites (*Phys.* II, 23). La réflexion dans l'art humain s'y ajoute.

C'est l'*homo additus naturæ*, comme plus tard dira Bacon. Tout cela ne prouve-t-il pas avec la dernière évidence que l'interprétation vulgaire d'Aristote est fausse ;

qu'il faut s'élever au delà, ne pas prendre ce mot d'imitation dans l'art à la lettre, mais l'entendre comme une véritable *idéalisation*? (V. Teichmüller, Ed. Muller, Schasler, t. III, 273, etc.)

Il n'y a pas jusqu'à la *catharsis*, elle-même pourtant si controversée, qui ne vint, s'il en était besoin, au secours de la *mimésis* pour témoigner en faveur de cette interprétation idéaliste. Les deux termes, en effet, se correspondent; l'un est le terme subjectif, l'autre le terme objectif, et ils s'expliquent l'un par l'autre.

Et, en effet, qu'on explique comme on voudra cette purification des sentiments qu'opère le spectacle tragique dans l'âme du spectateur, elle ne peut se produire qu'autant que l'objet représenté sera lui-même purifié ou débarrassé des détails ou accidents qui voilent la pensée totale et nuisent à l'effet dramatique. Si la tragédie purifie les passions qu'elle excite, c'est à condition de représenter un plus haut idéal que la réalité dans la vie humaine.

Voilà, certes, des preuves dont il est difficile de ne pas tenir compte. Seulement comment les concilier avec la définition qu'Aristote répète à satiété? Si l'art n'est qu'une imitation de la nature, n'ayant pour origine qu'un instinct de curiosité, pour but que le plaisir qui naît de cet instinct satisfait, comment y voir une réalisation de l'idéal à la façon de l'esthétique platonicienne et surtout de l'esthétique moderne? Si la pensée d'Aristote, telle qu'elle ressort des passages cités, est bien celle que lui attribuent ses modernes interprètes, encore faudrait-il constater la contradiction. Pour nous qui croyons qu'ils ont forcé la pensée du maître, nous allons essayer de lever la difficulté en montrant comment cette contradiction n'est qu'apparente et en expliquant ce prétendu idéal d'Aristote, ainsi que son procédé d'idéalisation. Sans cela, on est exposé à attribuer à Aristote et à l'esthétique ancienne ce qui ne lui appartient pas.

Selon nous, l'idéal d'Aristote et son procédé d'idéalisation

diffèrent essentiellement de ce qu'on entend aujourd'hui par idéal et idéalisation dans l'art. Sous ce rapport il est bon, encore, de modérer le zèle d'anticipation et d'assimilation qui s'est emparé des historiens et des esthéticiens admirateurs à bon droit d'Aristote, mais qui voient chez lui ce qui n'y est pas et lui attribuent ce qui est le fruit tardif de la science actuelle et de ses plus récents travaux.

1° En quoi consiste l'*idéal* d'Aristote, tel qu'il est par lui proposé au poète et à l'artiste? C'est celui d'une représentation des objets meilleurs ou pires, ou plus grands ou plus petits que ceux qui s'offrent à nous dans la réalité. C'est aussi un idéal de convenance ou de nécessité pour produire telle représentation du vraisemblable ou du possible en particulier, dans le merveilleux ou la fiction.

Dans la langue d'Aristote c'est, d'un seul mot, ce qui doit être (οἷα δεῖ) mis à la place de ce qui est.

Mais ce qui surtout ressort de ces textes, c'est l'idéal moral, celui que révèlent les actes humains et les caractères, bref la représentation du meilleur ou du pire (βελτιοῦς, χειροῦς). S'il nous est permis de préciser, c'est un idéal individualisé de quantité ou de qualité au point de vue éthique, ou bien c'est un idéal abstrait de convenance ou de nécessité soit logique, soit morale, où apparaît l'universel τὸ καθόλου opposé au particulier, τὸ ἕκαστον, comme cela a lieu pour la poésie opposée à l'histoire (Supra).

L'idéal ainsi conçu n'a de commun que le nom avec ce qui s'appelle aujourd'hui le vrai idéal dans l art.

Cet idéal, tel que les plus récents systèmes nous permettent de le concevoir et de le définir, se compose de deux termes unis par un rapport d'unité ou d'identité, 1° l'idée que conçoit l'artiste et qui doit apparaître, se réaliser dans ses œuvres ; 2° la forme qu'il donne à cette idée pour l'exprimer ou la représenter. 3° Le rapport qui unit les deux termes est un lien intime qui fait du tout un ensemble vivant, un véritable symbole. L'art, comme on le répète

sans cesse aujourd'hui, devient ainsi un *langage*. Le poète ou l'artiste qui le parle est un interprète inspiré (*interpres sacer* (Hor.). Pour tout dire en un seul mot, l'art est une révélation, une manifestation (Offenbarung) plus haute de l'idée qui déjà fait son apparition dans le monde réel.

Ce sur quoi il convient d'insister, c'est que dans l'idéal ainsi conçu, le lien qui unit les deux termes n'est point artificiel, non forgé avec réflexion, mais spontanément créé par l'esprit doué, à cet effet, d'une faculté spéciale, l'imagination, celle-ci non simplement représentatrice ou imitatrice, mais vraiment créatrice. Son procédé spécial, dans la création de ses œuvres, analogue à celui de la nature, en est aussi différent, à la fois *fatal* et *libre*, conscient et inconscient, instinctif et réfléchi. Schelling est l'auteur de cette théorie (Idéalisme transc. Méthode des Étud. Acad. L. XIV), depuis admise ou modifiée par les esthéticiens des écoles diverses (V. Solger, Hegel, Krause, Schleiermacher, Schopenhauer, etc.).

Cet idéal, où le réel lui-même est idéalisé, l'est de telle sorte que l'idée reluise ou resplendisse dans la forme qui lui est donnée. L'acte particulier de l'esprit qui a créé cet idéal, comme je l'ai dit, est à la fois spontané et réfléchi. En cet acte générateur et créateur, d'incarnation de l'idée, se rencontrent et s'unissent les deux activités, libre et fatale. (V. Schelling.)

Cela est-il dans Aristote? Peut-on dire même qu'Aristote l'ait entrevu? En tous cas, cela ne se voit guère dans ses œuvres. Non seulement ce n'est pas sa langue, mais la manière dont il conçoit l'idéal, par tout ce qui précède, est tout autre. L'idéal d'Aristote, idéal abstrait de grandeur ou de quantité, est aussi un idéal de convenance supérieure, de possibilité, de nécessité. Conçu comme généralité, il manque de ce qui est essentiel à tout idéal vraiment esthétique et artistique: la vie, ou l'apparence de la vie, ce qui

fait de l'œuvre d'art un vivant symbole de la vie ou de l'idée.

Que toute sa philosophie y conduise, cela est certain ; mais lui-même ne le voit pas. De son principe il ne tire pas la conséquence, il n'arrive point à une théorie. Non seulement, chez lui, nulle part ne se dégage la vraie notion de l'art, mais rien ne prouve qu'il l'ait entrevue ; tout prouve le contraire. Sa Poétique n'en laisse nulle part entrevoir la trace ; sa psychologie y reste étrangère. Comment s'expliquer autrement l'oubli total, ou à peu près, de la faculté créatrice de l'art, l'imagination véritable et de son mode d'action, l'inspiration poétique ? Cette Muse des Muses est absente du Traité de l'âme où sont décrites toutes ses puissances ; elle figure encore moins dans le seul traité où il s'agit de la poésie, du premier et du plus élevé des arts, de l'art qui résume tous les autres, l'art dramatique.

2° Le procédé d'*idéalisation*, dans Aristote, quel est-il ? D'accord avec sa conception de l'idéal il consiste à agrandir ou à diminuer, à choisir ou à perfectionner, à rendre meilleur ou pire, à embellir, à introduire une plus haute convenance, un degré supérieur de vraisemblance dans le merveilleux ou dans la fiction. Les préceptes qui s'y rapportent sont loin d'être à rejeter ou à dédaigner. La plupart sont excellents. Toutes nos poétiques en sont pleines. Mais ils sont insuffisants et quelque peu étroits. C'est la tradition d'Aristote expliquée, commentée sans beaucoup d'originalité. On n'y parle que d'une nature choisie, agrandie, embellie (Boileau, Voltaire, Batteux, du Bos, Marmontel).

Est-ce là ce qu'on entend, dans l'esthétique nouvelle, par idéal et idéaliser ? Il n'y a plus que les esprits superficiels ou arriérés qui répètent ces vieilles formules. Une autre langue se parle aujourd'hui. D'autres formules ont prévalu qui marquent un progrès dans l'histoire de l'esthétique. Disons-le nettement, l'esthétique ancienne n'a pas mieux compris la théorie de l'art que celle de l'ima-

gination. Dans celle-ci, elle en est restée à la pure mémoire des images; pour celui-là à la simple imitation de la nature. L'imagination qui crée, qui fait de l'image le symbole de l'idée, dont les poètes et les artistes ont seuls le merveilleux secret, a échappé à l'analyse de ses philosophes. Ils n'ont pas cherché comment l'imagination rend toute œuvre d'art digne de ce nom réellement expressive et symbolique, en saisissant la mystérieuse correspondance des formes et des idées, ce qui est le propre de cette faculté. Pour le vrai poète toute pensée est image, comme toute sensation est idée.

Il n'en faut pas moins admirer les préceptes d'Aristote, et ce qui est la définition par excellence de l'art grec : Toute production artistique, poésie, peinture, sculpture, architecture, musique, a chez lui, pour règle invariable de la beauté la *mesure*, mère de l'harmonie.

Nous pourrions citer quelques-unes des formules nouvelles, comme celles de *clarification*, de *transfiguration* ou *d'épuration* qui ont de l'analogie avec la *catharsis aristotélicienne* prise en *sens objectif.* Mais toutes ont reçu un sens supérieur ou différent. Le but est toujours une *manifestation de l'idée* qui apparaît plus claire dans l'*idéal réalisé* par l'art que dans la réalité sensible. Ainsi : 1° *l'idée* doit être plus claire dans l'esprit de l'artiste qu'elle n'apparaît dans le *réel;* 2° la *forme* plus *transparente* que dans la *nature* où elle est offusquée de détails ou d'accidents inutiles; 3° l'*acte imaginatif* qui opère cette transformation ou *purification* du *réel*, acte vraiment créateur, produit une image plus claire et plus vraie comme apparence, que l'apparence réelle qui a servi de base à l'opération. Il en sort une *manifestation visible*, supérieure et plus claire. L'art y est donné comme un miroir concentrique où les rayons de l'idée, épars dans la nature et le monde réel, se réunissent pour former une image plus petite mais plus claire et plus vraie, qui s'ap-

pelle non une imitation mais une manifestation sensible du principe des choses.

On peut mesurer ici la distance qui sépare une telle conception, la conception *moderne* ou actuelle de la conception antique *aristotélicienne* ou platonicienne. Laissons aux anciens leurs aperçus profonds, leurs vues de génie, déjà assez étonnants, eu égard au temps, et qu'on ne saurait trop admirer. Mais laissons aussi, selon le proverbe, « *le passé être le passé* », et rendons au présent ce qui lui appartient. La justice est ici d'accord avec la chronologie.

VI. — Sur ce point capital de la *Mimésis*, quelle sera notre conclusion ? Sauf à choquer quelques esprits, nous la dirons nettement ; elle est d'ailleurs conforme à notre méthode.

Théoriquement, Aristote admet en principe *l'imitation* comme l'essence de l'art, il l'admet au sens réel étroit et vulgaire. Il n'y a pas moyen d'entendre autrement, les passages où ce principe est exposé, expliqué et motivé. Il en est ainsi malgré tout ce que peuvent dire du sens de ce mot grec les philologues théoriciens de l'art. L'origine de l'art pour lui est *l'instinct d'imitation* commun aux hommes et aux bêtes, ce qui aux yeux de l'esthéticien moderne est une erreur profonde, mais qui devait être commise au début de la science. Aristote est le père de cette théorie de l'imitation qui a régné des siècles dans les écoles et qu'il a fallu combattre à outrance pour établir une autre théorie, celle où le vrai principe de l'idéal dans l'art fût compris ainsi que le vrai procédé qui le crée, le procédé d'idéalisation artistique au *sens* qui a été dit.

Mais, dans *l'application* qu'il fait de son principe, Aristote s'est vu obligé de le modifier, de le changer même, sauf à se contredire, si l'on veut, ce qui n'est pas rare chez les plus grands philosophes. Aristote, le philosophe de l'expérience, l'observateur du réel, l'auteur de la méthode expérimentale, ne pouvait s'en tenir à ce que voulait son

principe d'*imitation*. Mis en face des grandes œuvres de l'art antique qu'il avait sous les yeux et qui toutes sont d'une nature idéale, il a dû imaginer lui aussi un idéal (non celui de Platon), mais un idéal qui fût le sien, qui ne fut pas trop éloigné de sa théorie et de son principe, qui, d'autre part, répondit autant que possible à l'idée qu'il se faisait de la poésie, de l'art et de ses œuvres. Cet idéal, on le connaît et on a pu également l'apprécier.

Il lui a suffi de ces formules, on l'avouera, un peu vagues, que nous avons citées. Celle qui apparaît en première ligne est celle d'un *idéal moral* ou *éthique*, en parfait accord, du reste, avec tout le système, non moins d'accord avec l'idée qui domine dans toute cette période inaugurée par Socrate, mais qui n'est pas, quoiqu'on dise, l'idéal *esthétique*.

Il a bien fallu alors et plus tard se contenter de ces formules, du *meilleur* et du *pire*, du *nécessaire* et du *possible*, du *vraisemblable* et du *convenable*, comme de celles usitées pour désigner le procédé de *perfectionnement*, *d'agrandissement* ou de *choix*, *d'embellissement*, *d'épuration*, etc., tant de fois depuis répétées depuis par les auteurs, à toutes les époques et dans les écoles les plus diverses, mais qui aujourd'hui ne suffisent plus, que d'autres remplacent, plus exactes et plus précises elles-mêmes, fruit d'une science plus avancée et dont on aurait tort de nier ou de dissimuler les progrès. — Nous n'insistons pas davantage, mais c'est mal interpréter Aristote et, selon nous, lui rendre un mauvais service que de lui prêter un langage et une terminologie qui accusent une théorie toute moderne et qui n'est pas la sienne.

Le mot *d'imitation* lui-même est un mot malheureux qu'il a fallu réformer sinon bannir tout à fait de la langue esthétique. Dès qu'on vient à préciser, il devient inexact. Le maintient-on, il est faux ; on est obligé de le remplacer par d'autres exprimant une idée opposée, celle de *créa-*

tion, de *représentation idéale*, d'*interprétation*, de *révélation*, de *manifestation*, etc. Prise à la lettre, en effet, l'*imitation* dans l'art est ou ne doit être nulle part, car son essence est toute autre. Elle n'y est ou doit être ni au début ni au milieu, ni à la fin. L'art proprement dit commence là où elle cesse ; il cesse où l'imitation recommence et devient dominante.

L'artiste, au vrai, ne copie pas, n'imite pas, il crée. Que fait-il qui puisse encore s'appeler imitation? Il imite la nature dans son procédé de vivante création ; mais en même temps, par un acte émané de l'esprit, créant comme esprit, il la dépasse et la surpasse. Il le fait, il est vrai, en se plaçant sur un autre terrain, non plus celui de la réalité vivante, mais de *l'apparence* comme manifestation supérieure de *l'idée*. Voilà ce qu'est l'art, sa vraie notion. La nature produit des êtres vivants, lui des symboles de la vie ; mais des symboles plus clairs, plus significatifs, plus expressifs de l'idée. Il le fait sachant, quoiqu'inspiré, ce qu'il fait. Il *rivalise* avec elle sur le terrain, je l'ai dit, non de l'*existence* mais de la *représentation*. En cela, je l'ai dit encore, il la surpasse. Il lui emprunte, il est vrai, ses formes comme il imite son procédé. Ces formes, il les étudie avec soin, il les reproduit avec une scrupuleuse fidélité, mais sans s'y asservir et pour un but supérieur. Les observant même, il les saisit en artiste dans ce qu'elles ont de significatif et d'expressif, non dans les détails qui en voilent ou en masquent l'idée. Ainsi font tous les vrais artistes, imitateurs de la nature si l'on veut, mais non imitateurs serviles, ses fervents disciples, plutôt ses émules. Ils engagent avec elle une lutte où l'art reste victorieux.

Toute autre manière d'entendre l'imitation dans l'art est fausse, soit qu'on la place à l'origine de l'art, comme répondant à un besoin d'imitation commun à l'homme et aux animaux, selon la phrase d'Aristote, soit qu'on la mette au milieu ou à la fin, même pour un but supérieur, celui

d'apprendre, d'un *plaisir noble*, etc. Partout est exclu le procédé où l'art redeviendrait copiste.

Cela a été dit cent fois, mais est toujours à répéter puisqu'on l'oublie ou qu'on paraît l'oublier. Pour qui sait voir clair, l'art même à son origine n'est pas imitateur. Déjà dans l'enfant, chez les peuples enfants, dans ce qui s'appelle une grossière imitation, se révèle le besoin supérieur d'exprimer quelque chose, une idée. Au début de l'art apparaît le symbolisme, comme les enfants eux-mêmes préfèrent au réel le *fantastique* et le *merveilleux*.

Je prie qu'on me pardonne de tant insister sur ce point devenu de nos jours un lieu commun. Mais il fallait bien le rappeler, car rien de tout cela n'est ni clairement ni même implicitement marqué dans Aristote. C'est vainement qu'on s'efforce de l'extraire de ses écrits ou de son système et de le gratifier ainsi de cette théorie. Aristote a eu des vues d'une grande justesse ; qui le nie ? Son sens profond lui a révélé bien des choses vraies pour tous les temps, surtout dans la *Poétique*. Mais il y a loin de là à la doctrine nette, précise et cohérente qu'on lui attribue.

VI. — Pour achever ce qui concerne la notion de l'art dans Aristote, nous devons ajouter quelques mots sur la *pensée artistique* et sur la *faculté créatrice* dans l'art ainsi que sur le mode *d'action* qui lui est particulier.

Peu de chose, on l'a dit déjà, presque rien n'est spécifié dans les écrits d'Aristote sur cet important sujet où l'on aurait dû le retrouver si la théorie qu'on lui prête lui était apparue. Quelques mots cités au hasard témoignent à peine de sa pensée, sur laquelle une interprétation subtile a pu composer des pages entières peu propres à nous éclairer. C'est une grande lacune qu'il est impossible de combler.

Dans le *Traité de l'âme*, l'imagination φαντασία est considérée comme un mode de la sensibilité. Placée à la suite de la *mémoire*, elle occupe la région moyenne entre les sens

αἴσθησις et l'entendement inférieur διάνοια (liv. III, ch. III). Différente des deux (1), elle a pour fonction toute logique, comme faculté représentative, d'engendrer les *opinions* tantôt vraies, tantôt fausses. Aristote ne la considère qu'au point de vue de la vérité. Elle est nécessaire aussi à l'entendement supérieur qui ne peut se former des conceptions abstraites sans image, ἄνευ φαντασμάτος, mais c'est toujours une faculté d'une nature inférieure. Pour ce qui est de l'imagination supérieure, telle qu'on la nomme aujourd'hui, vraiment *créatrice* et à laquelle sont prodigués les noms analogues (*Urheberin*, *Bildneherind*, etc.), le philosophe ne semble pas l'avoir reconnue. Du moins il n'en parle pas, ce qui prouve qu'elle n'a pas fixé son attention ; il n'a pas senti le besoin de l'analyser ni d'en faire la théorie.

2° Sur la *pensée artistique* ou le mode d'action de cette faculté, on cite deux ou trois mots perdus ou isolés dans des phrases incidentes de la *Poétique*, de la *Rhétorique* ou des Problèmes. (E. Muller, Schasler, etc.) Le huitième livre de la Politique est surtout mis à contribution, et cela à propos de la musique et de son rôle dans l'éducation (liv. VIII), là où il est question de l'*enthousiasme* et de ses effets produits par certains chants sur l'âme des auditeurs (*Ibid*). Ces mots ont-ils la signification qu'on leur attribue? Il est dit du poète dans la *Poétique* (XVII, 2) que, pour émouvoir il faut qu'il soit ému lui-même. « On émeut véritablement quand on est ému. Voilà pourquoi, pour être poète, il faut être d'un esprit bien doué ευφυοῦς ou bien inspiré μανικοῦ, car les uns se façonnent aisément, les autres sortent à peine d'eux-mêmes. » δὶ ὃ εὐφυοῦς ἡ ποιητική ἐστιν ἢ μανικοῦ. Τούτων γὰρ οἱ μὲν εὔπλαστοι, οἱ δὲ ἐκστατικοι εἰσιν. Quel sens a cette εὐφυία? quelle est cette pensée et en quoi parmi les poètes ceux-ci sont-ils εὔπλαστοι, les autres *extatiques?* Autant d'énigmes jetées en pâture aux commentateurs.

(1) Φαντασία γὰρ ἕτερον καὶ αἰθήσεως καὶ διανοίας.

Il est dit aussi, dans la *Rhétorique*, de la poésie qu'elle a quelque chose de divin : ἔνθεόν τι γὰρ ἡ ποίησις (III, 7). Mais quoi de plus vague ! L'enthousiasme du poète n'est pas celui que le chant musical produit sur les âmes. L'*inspiration* est nécessaire au poète. Platon au moins l'avait décrite (*Phèdre*). Chez lui elle est le délire envoyé par les Muses. Sans elle on n'est pas un vrai poète (Lois IV, 719 C...) Aristote se contente de nous dire que tous les hommes supérieurs en philosophie, en poésie, en politique et dans les arts, sont d'un tempérament mélancolique (Probl. XXIX) (1), et il en fait presque une maladie (*ibid.*). Ailleurs c'est à propos du sommeil et des rêves qu'il en est question. On nous dit (Schasler) que s'il n'est pas plus explicite sur ce point comme sur d'autres, c'est que Platon à son sens en avait trop parlé. L'argument est ingénieux, mais c'est pousser un peu loin l'amour du laconisme et de la réaction.

Il est dit aussi (Probl. XXX) que le poète sicilien Macaros était meilleur poète quand il était extatique (2).

Sur une pareille base pour élever toute une théorie, il faut, selon nous, avoir beaucoup de cette faculté qu'on regrette qu'Aristote n'ait pas essayé de décrire.

VII. — Mais ces réserves faites, et les interprétations hasardées des modernes écartées, nous sommes des premiers à le reconnaître, ainsi qu'il a été dit au début, toute la philosophie d'Aristote se prête beaucoup mieux que celle de Platon à une conception véritable de l'art. L'idéalisme exagéré de Platon exclut le réel ; l'empirisme d'Aristote le réintègre. Par là le côté sensible de la *forme*, essentiel dans l'art, est réhabilité, ce qui est aussi une condition es-

(1) Problèmes XXIX. Διὰ τὶ πάντες ὅσοι περιττοὶ γεγόγασιν ἄνδρες, ἢ κατὰ φιλοσοφίαν, ἢ πολιτικὴν ἢ ποίησιν, ἢ τέχνας, φαίνονται μελαγχολικοὶ ὄντες.

(2) Problèmes XXX. Μακαρὸς δὲ ὁ Συρακούστιος καὶ ἀμείνων ἦν ποιητὴς ὅτ' ἐκστασίη.

sentielle pour comprendre ses œuvres. D'autre part Aristote, qui combat l'*idée*, néanmoins la conserve. Elle devient pour lui l'élément actif de l'*essence* (εἶδος) qui, se combinant avec la *matière*, lui donne sa forme. On connaît ce système.

L'idée dès lors ne réside plus dans une région inaccessible aux sens et à l'imagination, elle n'est plus séparée du sensible. L'alliance du rationnel et du réel s'opère dans la réalité elle-même. De là une manière d'envisager l'art et les œuvres, toute autre que celle de Platon, à la fois plus vraie et plus libérale. — Cela nous l'accordons, mais tout cela est virtuel dans Aristote et nullement formel. Aristote n'en déduit aucune théorie. Non seulement son idée de l'art et sa définition du beau n'ont pas de rapport entre elles; mais toute sa théorie de l'art éclose du principe de l'imitation chancelle sur sa base et se donne de perpétuels démentis; elle offre toutes les lacunes et incertitudes que nous avons signalées.

Pour voir dans Aristote ce qu'on y voit aujourd'hui, il faut: 1° s'être soi-même fortement initié aux progrès *de la science actuelle;* 2° se servir pour voir clair des lunettes taillées par les modernes; 3° faire parler à *Aristote* une *langue* qui n'a jamais été la sienne et qui n'exprime pas ses idées.

Dans la comparaison des deux philosophes, on ne verra pas moins un véritable progrès s'accomplir de l'un à l'autre, et le disciple prendre sur son maître de grands avantages déjà signalés. Seulement il ne faut pas, comme on fait aussi souvent, trop sacrifier l'un à l'autre (Schasler). L'idéal d'Aristote lui-même est emprunté à Platon. (*V. Hégel* Gesch. der Phil.) Car son premier élément, *l'idée*, quoique s'alliant davantage au réel et renonçant en partie à l'universalité abstraite, ne subsiste pas moins comme fondement de l'art, même au sens imitatif qu'Aristote est forcé lui-même de lui donner. Pour l'un comme pour l'autre, le principe de

l'art (*de l'art humain*) est toujours l'*imitation*. Mais la différence est grande, elle vient de l'opposition des *deux systèmes*. Aux yeux de Platon, par cela même que l'imitation porte sur les objets sensibles, ceux-ci n'ayant pas de vérité, n'étant que de pures apparences φαντάσματα (v. Sophiste 267), l'imitation n'est elle-même qu'un mensonge trompeur, une image vaine qui n'est créée que pour flatter les sens, émouvoir les passions et troubler l'âme (*Rép.*, x). Elle est à *trois degrés de la vérité* (*ibid.*). Celle-ci, la vérité, ne réside que dans les idées ces *fantômes* divins, dont le type et l'essence première sont dans *le Bien*, Dieu, le bien à la fois et la beauté *absolue* (*Rép.*, VII, *Phèdre*, *Banquet*).

Telle est la conception platonique de *l'art* et du *beau*. Aussi l'artiste véritable c'est *Dieu*. Le monde est l'œuvre de l'artiste divin. Aussi Platon dédaigne l'art humain; il le rejette et le condamne ou lui impose des règles qui lui ôtent toute liberté. Il n'accorde à l'art une place que comme travaillant au but moral, au service de la morale sous l'œil sévère du législateur (*Rép.*, x, *Lois* II, VII).

La différence des deux systèmes est surtout clairement marquée dans les conséquences. Aristote, loin de mépriser l'art, l'accueille volontiers; il reconnaît toute son importance. Il consacre à l'art *dramatique*, le premier et le plus complet des arts, en qui tous les arts se résument, une attention toute particulière. Il compose un traité qui, bien qu'il soit une ébauche, est devenu classique et la base de tous les traités du même genre. Il a pris son modèle sur le théâtre grec dont il avait les chefs-d'œuvre sous les yeux. Il a tracé des règles dont la plupart, avec raison, ont été regardées comme absolues et qui forment comme le code de l'art dramatique.

VIII. — Avant d'en examiner la partie esthétique ou philosophique, disons quelques mots de la *Division des arts d'imitation*, donnée par Aristote.

Ce problème a pris chez les modernes, on le sait, une importance de plus en plus grande. Il figure aujourd'hui dans tous les traités d'esthétique sous le titre de : *Système des arts*. Selon nous, Aristote n'a pas reconnu cette importance qui, d'ailleurs, nulle part ne lui est attribuée dans l'Esthétique ancienne. Sur ce point encore, la méthode que nous blâmons a été suivie et a produit le même abus.

« Les arts, dit Aristote, ont tous cela de commun qu'ils sont des imitations (μιμήσεις). (*Poét.* I) Mais ils diffèrent en trois points : 1° par les *moyens d'imitation*, 2° par les *objets* qu'ils imitent, 3° par la *manière* de les imiter. Les uns imitent par la *voix* et le *rythme*, les autres par la *forme*, la *couleur* et le *dessin*. Les uns imitent les objets comme *plus beaux*, les autres comme *moins beaux* qu'ils ne sont, les autres *tels qu'ils sont*. Une troisième différence vient de ce que les uns représentent *directement* ou par le *récit*, les autres en faisant agir les personnages. » Aristote, comme exemples dans cette division, cite la sculpture et la peinture, c'est-à-dire les arts du dessin, puis la musique, la danse et la mimique, en dernier lieu la poésie avec ses espèces. L'*architecture* est omise ou exclue comme n'imitant pas les objets et spécialement consacrée à l'utile.

Cette division au premier abord paraît assez claire et très précise. Elle fait honneur au sens profond et juste d'Aristote. Sa manière à la fois rationnelle et positive, sa supériorité de coup d'œil s'y révèlent, mais croire qu'il n'y a qu'à s'appuyer sur cette base pour édifier un système des arts, est se faire illusion. Aristote n'a pas même l'air de soupçonner l'importance du sujet qu'il traite d'une façon incidente et en passant. Il en parle très brièvement, en quelques mots à propos de la poésie. Il ne songe nullement à distinguer et à séparer les arts, à en dresser la liste, à établir leurs rapports, à marquer leur place, à montrer leur gradation. Le principe lui-même dont il se sert, il ne

l'examine ni le discute. Ce principe, c'est l'imitation. Après l'avoir affirmé il se borne à indiquer comme différences entre les arts des différences réelles, mais qu'il n'explique pas. Il n'en tire aucun parti pour essayer d'établir une véritable division et classification des arts. Tout cela est en dehors de son esthétique et de ce qu'on veut bien appeler sa théorie de l'art.

III

LA POÉSIE

(LA POÉTIQUE)

Choix de la poésie par Aristote; sa méthode. — Idée de la poésie; en quoi elle diffère de la prose, de l'histoire, de l'éloquence, de la philosophie. — Ses genres ou espèces. — De la tragédie, sa définition, la terreur et la pitié; la *Katharsis*; explications anciennes; explications d'après les plus récents systèmes, — Retour à Aristote et à ses écrits. — Explication probable au point de vue médical, moral et religieux; son insuffisance. — Aristote et Platon.

I. — Pourquoi Aristote a-t-il choisi la Poésie de préférence aux autres arts pour en faire l'objet d'une étude spéciale ? On en a cherché les raisons. Est-ce parce que la poésie est l'art par excellence, qu'affectée plus que tout autre art aux choses de l'esprit, seule aussi elle exprime clairement la pensée et qu'à ce titre elle se rapproche le plus de la philosophie? (V. Ed. Müller.) Doit-on croire qu'ayant été maltraitée par Platon dans sa *République* (Liv. X), le disciple, qui oppose partout une autre manière de voir à celle de son maître, a voulu la réhabiliter? (Max Schasler.) Pour nous, ces questions, d'ailleurs insolubles, n'ont pas assez d'intérêt pour qu'on doive s'y arrêter.

Ici, du moins, avec la *Poétique* d'Aristote, nous sommes sur un terrain solide, sinon toujours en pleine lumière. Au lieu de marcher au hasard et à tâtons dans le monde de

l'art, si peu connu des anciens quoiqu'il fût le leur, on parcourt, avec le philosophe grec, une région qu'avec soin il a lui-même étudiée, non, il est vrai, dans sa totalité, mais dans sa partie la plus élevée et la plus intéressante. La méthode qu'il emploie est celle que nous connaissons et qu'il a suivie dans ses autres écrits : *l'expérience* jointe à la *spéculation ;* et l'on sait quels résultats aussi féconds que certains elle a été capable de donner. La pensée, quoiqu'elle manque quelquefois de la clarté désirable et puisse être diversement interprétée, est toujours profonde, solide et vraie. Le monument, tel qu'il nous est parvenu, tout incomplet et imparfait qu'il est, a sa place parmi les œuvres de l'esprit humain qui ont exercé, dans l'ordre d'idées qui leur est propre, la plus grande influence. On y reconnaît partout la main qui l'a élevé et les qualités du génie supérieur auquel il est dû. — Nous n'avons pas ici, après tant d'autres, à le décrire ni à le juger ; mais seulement à examiner les points principaux que l'esthétique contemporaine a cru pouvoir expliquer d'une façon nouvelle à l'aide des derniers systèmes de la philosophie.

Pour le reste, il suffit de renvoyer à ce qu'une critique plus savante et moins étroite que l'ancienne a dû réformer et corriger, ou à ce qui est devenu presque lieu commun et ne peut plus être contesté.

II. — Comme tous les arts, la poésie est définie par Aristote une *imitation (Poét.*, I) et l'on sait le sens qu'il faut attacher à ce mot (Suprà). En quoi se distingue-t-elle des autres arts? Toujours, selon Aristote, par ses *moyens* d'imiter, son *objet* propre et sa *manière* d'imiter. Or, 1° le moyen dont elle se sert est la parole, la voix φώνη, ses sons articulés, seuls capables d'exprimer la pensée dans tous ses modes et ses combinaisons, qu'elle façonne d'après son but et selon ses règles, s'aidant du rhythme, du mètre et de la mélodie ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ. (*Ibid.*) C'est par là qu'elle

diffère de la musique, elle aussi, l'art des sons et qui, comme elle, s'adresse à l'oreille, mais qui n'a pas la même vertu imitatrice ou expressive. Le son musical est en cela inférieur au langage parlé ou écrit. La musique n'exprime que les mouvements intérieurs de l'âme, les caractères et les sentiments (ἤθη, πάθη), non les idées (*Polit.* VIII. Problèmes.) Les deux arts sont également soumis aux lois du rhythme et de l'harmonie. Et toutefois la versification n'est pas essentielle à la poésie, de même que la prose revêtue de la versification ne serait pas pour cela vraiment poétique. On aurait beau traiter en vers un sujet de médecine ou d'histoire, on n'en ferait pas un poème. On pourrait mettre en vers les récits d'Hérodote, ce ne serait pas une épopée. Empédocle qui écrivit en vers n'était pas moins un physiologue ou un physicien (*Ibid.*). — 2° Quel est *l'objet* propre de la poésie? Si Aristote ne le dit pas ici formellement, sa pensée est très claire. Il est évident que, pour lui, la poésie, l'art de la parole, est l'art humain par excellence, seul capable d'exprimer directement et en elle-même la vie spirituelle, et cela dans son entier développement. Non seulement la pensée, mais les affections et les passions, et tous les actes de la vie trouvent en elle leur imitation véritable. Elle seule met sous nos yeux les hommes en action πράττοντες; elle représente une action complète dans son cours, ses phases et ses péripéties. Bref, *l'homme* et les *choses humaines*, tel est son objet véritable ou principal sinon exclusif. Il en est d'elle comme de la philosophie, de celle qui traite des choses humaines περὶ τά ἀνθρώπινα (Eth. Nic., X, x). De cela surtout elle doit nous entretenir. Ce qui est vrai de tous les genres de poésie est surtout visible pour les principaux : le drame, l'épopée, la poésie lyrique, qui nous offrent le spectacle de la vie humaine, sociale et privée. Or la vie est dans l'action (ἐν πράξει).

S'en suit-il que la nature avec ses phénomènes, les êtres animés ou inanimés qu'elle renferme, soit exclue de ses

imitations, qu'il n'y ait pas de poésie naturelle ou descriptive? Cela est assez selon l'esprit grec attesté par ses œuvres. Le silence d'Aristote et son oubli, s'il n'est intentionnel, autoriserait à le croire, ainsi que ce qu'il a dit des physiologistes et de leurs conceptions versifiées. Mais c'est un de ces points qu'il ne faut pas, selon nous, trop préciser. — 3° Quant à la *manière d'imiter* de la poésie elle paraît clairement désignée par ce qu'Aristote dit du *style poétique*, qu'il doit être figuré, de ses agréments et ornements, en particulier de la *métaphore* à laquelle un examen spécial est consacré dans la *Poétique* (XXI, XXIII), et dans la *Rhétorique* III, 3, 10. — L'*Inspiration* paraît aussi être essentielle à la pensée poétique, car celle-ci a quelque chose de divin : ἔνθεον γὰρ ἡ ποίησις (*Rhét.*, III, 7). La poésie, dans sa langue, doit s'élever au-dessus de la prose et sa diction même n'est pas celle de l'éloquence ἕτερον λόγῳ καὶ ποιησεῶς λέξις (*Rhét.*, III, I).

En tout cela est marqué déjà très nettement ce qui caractérise en propre la *poésie* et la distingue de la *prose*. La différence apparaît encore mieux si on la compare aux genres principaux de celle-ci : *l'histoire*, *l'éloquence* et la *philosophie*.

1° On se rappelle ce qui a été dit de la poésie, qu'elle est plus philosophique et plus sérieuse que l'histoire : διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν (*Poét.* IX). Mais pourquoi et comment? C'est, dit Aristote, qu'elle imite ou exprime plutôt le *général* μᾶλλον τὰ καθόλου et l'histoire le particulier τὰ καθ' ἕκαστον λέγει (*Ibid.*). Le mot est aussi juste que profond, et l'on aurait tort, selon nous, d'en contester la parfaite justesse, de réclamer en faveur de la science historique, qu'Aristote (1) ne connaissait que dans sa forme primitive, non à ses degrés supérieurs où elle devient une science et fait même partie intégrante de la philosophie. Il

(1) M. Barthélemy-Saint Hilaire (*Trad. de la Poét.*) après avoir émis cette opinion nous semble revenir ensuite au fond à la nôtre.

n'y a pas plus à objecter que la poésie imitant à l'aide des images sensibles, l'image est toujours un objet particulier pris dans la nature ; car ce n'est pas moins une généralité. Le fait sensible qui représente l'idée quoiqu'il ne soit pas une pâle copie et conserve son individualité, est lui-même dépouillé de ses accidents et, par là, généralisé. L'histoire est une science sans doute, et de plus un tribunal qui juge les actions humaines d'après une règle abstraite prise dans la conscience qui est la raison. Elle est, par là, plus rapprochée de la philosophie ; mais ce n'est pas ce qui, essentiellement, la constitue. Son caractère spécifique c'est d'être un récit. Or, ce qu'elle raconte, ce sont toujours des événements particuliers de la vie des peuples ou des individus. Elle aussi, sans doute, trace des caractères, étudie des lois, embrasse une série ou ensemble d'événements, suit la marche des temps, etc. Elle n'est pas moins attachée au temps et à l'espace, à tel ou tel point particulier de la durée et de la surface terrestre. Attentive aux incidents, aux changements, aux mœurs divers et aux hasards de l'existence de la vie des peuples, etc., elle doit en tenir compte et fidèlement les reproduire.

La poésie est bien plus (μᾶλλον) affranchie de toutes ces limites ; sans être abstraite elle jouit d'une plus haute généralité. Ce qu'elle crée avant tout ce sont des types. Quoique infiniment variés ou particularisés, ces vivantes figures sont les faces diverses de l'humanité elle-même changeante et diversifiée selon les temps, mais au fond identique et la même sous tant de costumes différents. Jamais l'histoire ne peut à ce point faire abstraction du caractère individuel ou réel des faits ou des personnages qu'elle fait connaître ou revivre, les dépouiller à ce point de leur individualité. Sous ce rapport, Achille, Hector, Andromaque, Ulysse, Antigone, Phèdre, Œdipe, Cléon, etc., sont des types bien supérieurs en généralité, ou idéalité, en vérité, à Alexandre, à Périclès, à Alcibiade ou à César et à Napoléon, etc.

Bien que ceux-ci, à leur façon, soient aussi des représentants de l'humanité, chacun conserve son individualité et avec elle, les particularités de son histoire τά καθ'ἕκαστον. La vérité poétique, sous ce rapport, domine la vérité historique. Et c'est ce qui fait de la poésie, selon le mot d'Aristote, une chose plus philosophique et plus sérieuse que l'histoire.

2° La *poésie* et *l'éloquence*, bien que rien de formel ne soit dit par Aristote sur ce sujet, du moins dans la *Poétique*, gardent aussi à ses yeux leur différence. Ici encore, sa pensée est très claire et très précise. D'abord sa poésie est un art imitatif; elle crée un spectacle; par là elle est destinée à satisfaire un besoin contemplatif de l'esprit. L'œuvre poétique est une représentation purement idéale; l'éloquence a un autre but; sa fin est toute pratique; par sa nature elle est vouée à l'*utile* χρήσιμον (1). Son but est de persuader. Si elle doit opérer la conviction ou la persuasion dans les âmes, c'est afin de les amener à prendre une résolution qui elle même conduit à l'action. Elle doit produire la croyance, (πίστιν) et cela par des moyens dont les principaux sont d'une nature prosaïque. Le premier et le principal est le raisonnement, non, il est vrai, le *démonstratif* réservé à la science; mais le *vraisemblable* ou le *probable*. *(Topiq. Rhét.)*. Elle est sous ce rapport un rejeton de la *dialectique* παραφυές τι τῆς διαλεκτικης. (*Rh.* II.) Attachée aux plus hauts intérêts de la vie, qui, pour Aristote, est la vie sociale, la *Rhétorique* est aussi un appendice de la *Politique*; l'éloquence doit faire triompher le vrai, le juste, l'utile, défendre, louer ou blâmer, etc. Le but de tout *art* imitatif, et par conséquent de la poésie, est d'abord de procurer un *divertissement* ou *amusement* noble, fait pour des hommes libres, c'est aussi d'*instruire* et d'*améliorer* les hommes, de les perfectionner, comme il a été dit de l'art en

(1) χρήσιμοσ δὲ ἐστιν ἡ ῥητορικὴ. *Rhét.* I, 1.

général. — La *diction* n'est pas la même dans l'un et dans l'autre genre, bien que la plupart des ornements du discours leur soient communs. Le style oratoire diffère du style poétique. Il comporte aussi d'autres règles qui sont données dans les deux traités de la *Rhétorique* et de la *Poétique*.

3° Quant à la *Philosophie*, malgré l'affinité entre elles plus haut signalée ; les deux formes de la pensée ne sauraient s'assimiler, encore moins se confondre.

D'abord, l'une est un art τέχνη, l'autre est une science επιστημή. Platon avait dit de la philosophie, qu'elle est le premier des arts (1). Aux yeux d'Aristote, qui nettement fait la distinction, elle est la première des sciences (*Met.* I). Ce qu'il y a de plus scientifique, τά μάλιστα ἐπιστητὰ, est son objet propre : les premiers principes et les premières causes. Ce ne sont pas non plus les mêmes facultés qui sont mises en jeu et auxquelles l'une et l'autre s'adressent. Pour l'une, c'est la *raison*, la faculté *théorique*, le νοῦς θεωρητικος ; pour l'autre, la faculté *poétique*, le νοῦς ποιήτικὸς comme il a été dit plus haut.

III. — *La division* de la poésie en ses *genres ou espèces* est loin d'être aussi claire et satisfaisante. La distinction en trois genres principaux : *épique, dramatique* et *lyrique*, ressort assez bien d'abord de ce qui est dans la *Poétique*. Aristote, qui en réalité ne s'occupe que du drame et encore seulement de la tragédie, lui oppose à plusieurs reprises l'*épopée*.

Il mentionne aussi la comédie qu'il caractérise. Il y ajoute le dythyrambe qui est pour lui à peu près ce qu'est pour nous la poésie lyrique. Les caractères qui distinguent les trois genres sont pris dans la forme extérieure, non tirés du fond ou de l'essence qui doit servir à les définir. Le sujet, non l'objet, y est pris pour mesure. 1° ou le poète parle en son nom ; 2° ou il fait parler les personnages ;

(1) φιλοσοφίας μεν οὔσης μεγίστης μουσικῆς (*Phédon*, 61).

3° ou il les fait agir sous nos yeux. (*Poét.* III.) De là les trois genres lyrique, épique, et dramatique. Il n'est pas question des autres formes, sinon de la satire, qui rentre elle-même dans le drame satyrique. Les espèces différentes semblent reléguées à un rang inférieur, étant d'un caractère plutôt prosaïque. L'origine historique (ch. IV) qui s'y ajoute ensuite et vient se mêler à la division logique, la compliqne et y jette la confusion. On ne voit plus apparaître alors que deux genres principaux qui eux mêmes se divisent : l'un, le *genre sérieux* comprend l'*épopée* et la *tragédie ;* l'autre, le *ridicule*, la *comédie* et la *satire*. Mêlés à l'origine chez les plus grands poètes (Homère, etc.), ils se distingueront ensuite selon le goût des poètes, les uns se sentant portés vers le genre sérieux, les autres vers le ridicule et le burlesque ou le familier. *(Ibid.)* La *tragédie* et l'*épopée* se trouvent ainsi englobées dans le même genre. L'une et l'autre se définissent, l'imitation d'une action noble à l'aide du discours (ch. V. 5). Elles ne diffèrent que par la forme : d'une part l'action scénique, de l'autre, le récit. L'étendue de la composition, le mètre et la forme du vers par lesquelles elles s'en distinguent, n'atteignent pas la vraie différence spécifique. La tragédie s'efforce, autant que possible, de se renfermer dans une seule révolution du soleil ; l'épopée n'a pas de limites de temps. L'unité est plus concentrée d'un côté, elle est plus vaste et plus accommodante de l'autre. L'espace où l'action se déroule y est aussi plus grand. Toutes les conditions de l'épopée sont dans la tragédie, bien que toutes celles de la tragédie ne soient pas dans l'épopée. C'est peut-être pour cela qu'Aristote a choisi comme sujet de son traité la tragédie. C'est aussi elle qui doit nous occuper. Quant à la comédie dont l'objet est le ridicule, ce qu'en dit Aristote sera examiné plus tard.

IV. — Aristote, qui a fait le premier de la *tragédie*, la théorie, à peu près complète, l'étudie 1° dans sa nature ou

dans son idée ; 2° dans sa composition et ses parties principales auxquelles il assigne des règles ; 3° il la compare à l'épopée, le genre le plus rapproché et résout quelques objections relatives à la poésie en général. Des réflexions assez brèves sont consacrées çà et là à la comédie. (Ch. II, V. IX).

I. — On sait comment Aristote définit la *tragédie :*

« C'est l'imitation d'une action sérieuse et noble, complète, ayant un juste développement ; dans un discours relevé par ses agréments, qui selon son espèce, se distribue séparément dans ses diverses parties ; sous forme de drame, non de récit, et arrivant par la terreur et la pitié à purger (ou purifier) de semblables passions (1). » (tr. B.-S[t] Hil.)

De cette définition, si l'on retranche les accessoires destinés à compléter l'idée, il reste comme essentiel l'effet tragique exprimé par ces mots : la *terreur* et la *pitié*, et ce qui s'est appelé la *purgation* ou *purification* des passions de ce genre.

La représentation d'une action sérieuse, propre à exciter la terreur et la pitié : τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ou τῶν φοβερῶν καὶ ελεεινῶν μιμῆμα (ch. XIII), voilà ce qui, dans le traité, est donné comme le fond de la tragédie. L'action tragique dans son cours, ses phases et ses péripéties, par laquelle se révèlent le caractère ou les mœurs des personnages ; ce qui donne lieu à l'expression des pensées et aux discours qu'ils se tiennent ou aux dialogues ; puis les accessoires de l'action, le jeu des acteurs et la mise en scène, la décoration ou le spectacle, le chant qui accompagne les paroles : voilà bien

(1) ἔστιν οὖν Τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμενω λόγω, χωρὶς ἑκάστω τῶν εἰδῶν, ἐν τοῖς μορίοις δρώντων, καὶ οὐ δἰ ἀπαγγελίας, δἰ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν : *ch.* VI.

l'idée qu'Aristote donne (ch. v) de ce genre le plus élevé de la poésie dramatique.

Il n'y a certes pas à le contredire. Si l'on examine de plus près ce qu'il en dit, c'est l'imitation de la vie et de la destinée humaine heureuse et malheureuse καὶ βίου, καὶ εὐδαιμονίας, καὶ κακοδαιμονίας (ch. VI), mais surtout malheureuse. Ce sont les infortunes des individus qui en sont le vrai sujet, le passage du bonheur au malheur. ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν (XIII). Tout le traité est conçu d'après cette notion et selon cet esprit, comme on le voit par les chapitres suivants.

Seulement, ce qu'on doit remarquer, c'est que la définition est plutôt, comme on dit, *subjective* qu'*objective*. Aristote ne nous dit pas, en réalité, ce qu'est le tragique. C'est par ses effets, non en lui-même, qu'il le caractérise. Tout au plus celui-ci se conclut par ce qui est dit de l'action tragique, des mœurs des personnages, de la catastrophe et du dénouement, etc.

Une « action sérieuse et noble » n'est pas pour cela une action tragique, quel que soit le sort des personnages, soumis aux vicissitudes de la fortune. Quelle soit terrible et propre à exciter la compassion, cela ne dit pas en quoi et comment est créée par là cette forme de l'art et du drame qui est la tragédie. Mais nous devons nous contenter de ce qui est dans Aristote, ne pas aller au delà de ce qu'il a dit ou pu dire, selon notre méthode de critique.

On conçoit dès lors très bien que ce soit sur ces termes de la définition : la *terreur* et la *pitié* que l'attention des commentateurs se soit portée. La *Katharsis*, surtout, a exercé la sagacité des esprits les plus divers et suscité les plus vives controverses. C'est sur ce mot célèbre que doit se fixer aussi principalement notre examen.

II. — On n'attend pas de nous, sans doute, que nous essayions de reproduire toutes les opinions qui ont eu cours aux siècles précédents et qu'on rencontre chez les auteurs,

même les plus distingués et les plus renommés. Déjà à la fin du XVIe siècle, le P. Boni énumérait quinze opinions différentes sur la *Katharsis*. Du temps de Corneille, le nombre allait, je crois, à 17. Aujourd'hui on ne compte plus. Il faudrait plus d'un volume pour enregistrer ce qui a été dit de plus important sur ce seul mot par les littérateurs, les critiques, les érudits, les historiens ou théoriciens de l'art et de la littérature, sans compter les philosophes (1).

On conçoit aussi que l'explication a dû changer avec les systèmes comme avec les auteurs. Chaque fois que la science du beau a fait ou cru faire un pas en avant dans cet ordre d'idées, on a vu surgir une explication nouvelle. Il y a plus, le problème a dû lui-même changer de face et s'agrandir ; prendre des proportions nouvelles.

De quoi s'agit-il en effet? de l'effet tragique. Or, l'effet s'explique par la cause. C'est donc l'*idée du tragique* qui, avant tout, doit être déterminée. Aristote ne l'a pas fait ; il ne l'a ni définie ni analysée. La tâche est restée à peu près entière à ses successeurs.

Il y a plus, on a dû s'apercevoir que c'est de l'*art* en général et de ses effets qu'il s'agit, non pas seulement de l'art dramatique et de la tragédie. Le tragique a sa représentation dans la sculpture et dans la peinture aussi bien que dans la poésie. La musique n'y est pas étrangère. N'est-ce pas de la Katharsis musicale qu'Aristote a parlé dans sa *Politique?* (Liv. VIII). S'il y a une Katharsis tragique, pourquoi la comédie n'aurait-elle pas la sienne? Elle qui, dit-on, corrige les mœurs en excitant le rire, doit par là même purifier ce sentiment, s'il est vrai qu'elle le transforme comme il convient à l'art.

A mesure que le problème s'étend, d'autre part il s'élève

(1) Voir la liste, très incomplète, donnée par *Döring* : Die Kunstlehre der Arist.; celle d'*Uberweg*, Grundriss der Gesch. der Philos. § 50, p. 128; celle de Bernays et celle de *Egger* : de la Critique litt.

et se complique ; on voit mieux le rapport qu'il offre avec d'autres problèmes, ceux-ci d'une nature toute philosophique et d'ordre métaphysique, ce qui rend insuffisantes ou banales les explications purement littéraires. Il faut bien, bon gré mal gré, s'élever aux plus hautes considérations sur l'art et ses effets, puis distinguer dans l'effet général la manière dont chaque art le produit selon sa nature et son mode de représentation. Mais d'autres questions d'une nature plus abstraite et plus générale encore se posent à leur tour et demandent à être résolues, celle du *sublime* par exemple et du *pathétique*. On est sorti tout à fait du cercle purement littéraire.

Ces problèmes qui relèvent de la métaphysique du beau se rattachent eux-mêmes à d'autres dont il n'appartient qu'à la plus haute philosophie de chercher et de fournir la solution. En somme, ce dont il s'agit pour le tragique en particulier, n'est-ce pas de la *destinée humaine ?* Celle-ci est liée aux lois générales de l'humanité, à celles de l'univers physique et moral. Le problème *cosmologique*, *moral* et *religieux* se dresse devant nous ; il n'y a pas moyen d'y échapper et de l'éluder.

On voit dès lors comment cette question de la *Katharsis* est entrée dans une phase nouvelle, je dirai toute philosophique. Il a fallu abandonner les explications philologiques, morales, et même psychologiques, les discussions de textes, les querelles d'érudits, etc. La haute critique a succédé à la critique purement savante, littéraire et philologique. C'est sur ce terrain, celui de l'esthétique vraiment philosophique qu'il a fallu se placer pour trouver le véritable sens du mot d'Aristote.

C'est ainsi que nous nous trouvons nous-même amené à interroger sur cette question les derniers systèmes de la philosophie contemporaine.

Pour ne pas dépasser des limites qu'on peut trouver déjà trop vastes, nous nous bornerons à résumer brièvement ce

6.

qui a été dit de plus remarquable sur ce point, selon l'esprit des plus grands systèmes qui ont eu cours dans notre siècle à partir de celui qui s'intitule à bon droit la philosophie critique, celle de *Kant* et de ses disciples ou adhérents.

Auparavant, il convient de mentionner l'écrivain illustre qui, en Allemagne, est regardé comme ayant lui-même inauguré la critique littéraire nouvelle, l'admirateur sans réserve d'Aristote qni n'a pas craint d'assimiler la *Poétique* aux éléments d'Euclide. *Lessing* n'est pas un philosophe, mais un critique et un théoricien de l'art. Lui-même est sous l'influence de la pensée philosophique dominante de son époque. Il est bon de savoir la manière dont il comprend le sujet qui nous occupe, et ce qu'il dit de la *Katharsis*.

III. — Dans sa *Dramaturgie hambourgeoise*, après avoir critiqué ses prédécesseurs, Lessing, d'accord avec le philosophe *Mendelsohn*, dont il reproduit la théorie des passions et des sensations, propose lui-même sa solution qu'il prétend conforme à la doctrine exposée par Aristote. On a mal traduit, selon lui, l'un des deux termes, le φόϐος, par la *terreur;* celle-ci n'est que la crainte, elle-même née de la pitié. La terreur, cet effroi soudain ne doit pas être dans la tragédie, mais seulement la crainte, et encore une crainte sympathique qui se confond avec la pitié ou n'est qu'une modification de la pitié. Ces deux idées n'en font qu'une ou l'une est l'effet de l'autre qui est la cause. Bref la pitié liée à la crainte, voilà ce qu'a voulu dire Aristote. Quant à la *Katharsis*, elle a été aussi mal interprétée. Corriger par des exemples, apprendre à supporter courageusement les maux de la vie, l'ataraxie stoïcienne, etc., tout cela est faux. L'explication doit être cherchée dans Aristote lui-même, et c'est sa *Rhétorique* qui la donne. (Liv. II, 8 et 19). « Cette purgation consiste simplement dans la transformation des passions en une disposition vertueuse. » La vertu pour Aristote est, dans la *mesure*, le juste milieu entre les

extrêmes. A chaque vertu, selon le philosophe, correspondent ces deux extrêmes entre lesquels se trouve la pitié. Ainsi purger les passions c'est les tempérer, les modérer.

« La tragédie doit donc changer notre pitié en vertu, nous purger des deux extrêmes, même chez l'homme qui en ressent très peu. La pitié doit, par rapport à la *crainte*, régler l'âme qui s'écarte vers le trop ou le trop peu, et ainsi en est-il de la crainte vis-à-vis de la pitié. » (*Ibid.*)

Le mérite de Lessing est d'avoir voulu ramener à l'interprétation d'Aristote par Aristote ; mais il faut avouer que son explication, toute morale, est plus subtile que solide et n'a guère de quoi satisfaire l'esprit philosophique.

Je sais qu'on trouverait dans Lessing une interprétation plus relevée, quoique peu précise. Celle-ci est un reflet de l'optimisme de Leibniz et de l'harmonie préétablie. Mais nous sortons tout à fait de la critique ordinaire pour entrer dans une autre qui relève directement de la philosophie.

Ce sont donc les philosophes ou les esthéticiens, formés à leur école, qu'il faut interroger. Mis en face du grand philosophe ancien, peut-être sont-ils mieux en mesure de nous fournir la clef du problème qu'il a posé sans tout à fait le résoudre, et qui est resté une énigme pour ses interprètes.

Seulement nous ne devons pas oublier le principe qui dirige tout ce travail, qui défend de devancer l'ordre des temps, de prêter à Aristote une esthétique qui n'est ni la sienne, ni sa fille, mais bien celle des nouveaux systèmes.

Kant n'a pas lui-même traité ce sujet, mais dans sa théorie du sublime (Crit. du Jugement) se trouve le germe de la solution. C'est *Schiller*, lui-même grand poète tragique, Schiller, comme esthéticien le disciple avoué de Kant, qui l'a formulée et appliquée dans les traités qu'il a composés sur le *Tragique* et la *Tragédie*, le *Plaisir que nous font éprouver les objets tragiques*, le *Sublime* et le *Pathétique*, le *Théâtre considéré comme institution morale*, etc. La pensée du philosophe y est exposée et déve-

loppée avec une clarté éloquente qui ne nuit pas à la rigueur philosophique.

Cette pensée, on le sait, c'est celle de la *liberté morale* aux prises avec la fatalité. Dans cette lutte, l'homme prend une plus haute conscience de sa nature spirituelle, de sa supériorité sur la nature et ses lois fatales. Tel est le sentiment que fait naître la vue du sublime, quand le spectacle lui en est offert. La frayeur, dont il est d'abord saisi, fait place à une joie profonde et sérieuse que ressentent les âmes nobles. La crainte, qui est un sentiment pénible est ainsi surmontée, tempérée, par là même élevée et ennoblie, en ce sens, épurée. Il en est de même de la pitié ou de la sympathie que nous fait éprouver la vue des souffrances ou des misères humaines. Ce résultat est l'effet moral de l'art en général. Schiller applique ce principe à la tragédie et à l'impression qu'elle produit sur l'âme du spectateur. Cette pensée est au fond de tous ses traités, et on peut dire de ses plus belles poésies. Nous ne pouvons citer que quelques mots.

« Le théâtre nous représente une scène variée des souf-
« frances humaines. Il nous enveloppe artificiellement dans
« des malheurs étrangers et nous dédommage d'une peine
« momentanée par des larmes délicieuses, par un accrois-
« sement de courage et d'espérances. » (*Du Théâtre comme*
« *Inst. mor.*) Et encore :

« Le plus haut degré de plaisir moral ne peut s'éprouver que dans la lutte. Il s'en suit que le plus haut degré de plaisir sera toujours accompagné de douleur. » — La première loi de l'art tragique c'est de représenter la nature souffrante ; la seconde, la résistance opposée à la souffrance. » (Du Pathétique.) « Épurer, ennoblir, substituer la noblesse à la vulgarité, voilà l'effet et le but de l'art tragique et de l'art en général. » — On pourrait multiplier les citations et les exemples, on y retrouverait toujours la même idée.

Un critique célèbre qui a puisé à la même source en la

signalant, s'exprime de même. « La peinture ennoblie de l'homme et de cette lutte avec la destinée est ce qui constitue la tragédie dans le sens qu'y attachaient les anciens » W. *de Schleyel. Cours de Litt. dram.*, 3e leçon (1).

Le système de Kant se continue et s'achève par celui de *Fichte*. A cette philosophie, le *romantisme* allemand emprunte son principe métaphysique et sa conception de l'art. La base du système (Idéalisme subjectif), on le sait, c'est le *moi* absolu qui, par son opposition à lui-même, crée l'univers physique et moral. Le moi humain enté sur le moi divin en est l'expression la plus haute. Le corollaire dans l'art, qu'est-il? la liberté absolue réclamée pour le génie qui crée librement ses œuvres, comme Dieu crée les siennes. Le génie se trouve ainsi affranchi de toutes les règles. Cela s'appelle « la génialité divine », privilège du véritable artiste et du poète dont participe aussi le spectateur ou le lecteur capable de s'élever à cette hauteur et de goûter de pareilles œuvres. *Fr. de Schlegel*, *Jean Paul*, *Louis Tieck*, *Novalis*, etc., ont exposé cette théorie et l'ont appliquée dans leurs œuvres. L'*humorisme* est un rejeton de cette philosophie.

Il est curieux de voir comment l'effet tragique est expliqué et jugé dans cette école, ce qu'est la katharsis *romantique* et *humoristique*. Peu de mots suffisent à le faire comprendre. Le principe, on l'a dit, c'est le moi libre, la liberté

(1) « Je me plais à faire dériver de deux sources également pures la satisfaction cachée qui se mêle à notre pitié pour les douleurs déchirantes que dépeint une belle tragédie. C'est le sentiment de la dignité de la nature humaine qui se réveille à la vue de ces modèles héroïques, ou cet espoir de saisir à travers l'apparente irrégularité de la marche des événements, la trace mystérieuse d'un ordre de choses plus élevé et qui peut-être s'y révèle. *Id. Ibid.* — C'est l'explication donnée par *Schiller* et dont Kant a fourni le principe, celle d'une force invisible et immatérielle qui ne peut se manifester que par la résistance opposée à une force extérieure. » *Id. Ibid.*

absolue du génie se jouant dans une région idéale, supérieure aux idées et aux intérêts vulgaires, affranchie de toute règle, créant par sa seule puissance ou volonté un monde fictif où se heurtent d'abord, pour se réunir et s'effacer ensuite, tous les contraires : le grand et le petit, le bas et le noble, l'absurde et le raisonnable, le sérieux et le ridicule. Le grotesque s'y mêle au sublime, etc. Le drame et la tragédie en sont le point culminant. L'effet produit sur le spectateur est semblable à l'état où s'est placé l'artiste lui-même au moment où il crée ses œuvres, à condition toutefois qu'il ne soit pas un esprit borné et voué aux préjugés communs. Cet état intérieur est celui d'un affranchissement complet de tout ce qui est réel au point de vue étroit et vulgaire. L'âme s'y sent *purifiée*, c'est-à-dire dégagée des oppositions, des misères et des contradictions de l'existence finie. Elle aussi participe de cette liberté divine ; elle reçoit un rayon de la félicité céleste. Le moi individuel, absorbé momentanément dans le moi absolu par cet anéantissement de sa personnalité, jouit d'une parfaite sérénité. Il est *purifié*, ennobli, presque élevé au rang d'un dieu. Il jette un regard de dédain et de pitié sur ce qui est au-dessous de lui, sur tout ce que le vulgaire des hommes estime, vénère ou admire. Ce *dédain transcendant* engendre une satisfaction profonde dont la tristesse n'est pas tout à fait bannie, mais calme, sereine, apaisée ; c'est l'*humour* ou l'*ironie* divine.

Telle est la solution donnée au problème par cette école. Le mot d'Aristote y trouve son véritable sens quoique la doctrine ne soit pas tout à fait la même.

L'*idéalisme* absolu de *Schelling et de Hegel*, qui vient ensuite, a aussi son interprétation esthétique conforme à son esprit et à ses principes. Nous ne pouvons nous y étendre et nous renvoyons aux écrits des auteurs où elle se trouve. Au fond, la solution diffère peu de la précédente, du moins en ce qui est de l'impression produite. Ici seule-

ment, pour parler la langue métaphysique, l'*objectif* remplace le *subjectif*. Le *moi*, au lieu de tout ramener à lui-même, en se faisant le centre de tout, s'oublie et s'absorbe dans l'*absolu* dont il est un mode ou un développement dans son évolution. Il serait trop long d'insister sur la différence de ces systèmes. Qu'il suffise de dire que le tragique y est donné comme la loi du monde moral. La tragédie, avec la comédie, y est aussi le point culminant de l'art et de la poésie. Quant à l'effet tragique, il s'explique par sa cause qui est l'objet tragique. Ici c'est de la *lutte des idées* qu'il s'agit. Dans le monde de l'esprit, elles prennent le nom de *puissances morales*.

Le spectacle de cette lutte à laquelle, par la destruction de ce qui est en elle d'exclusif et de fini, succède l'harmonie, fait éprouver à l'âme une impression analogue à ce qu'on a vu dans le système précédent. L'individu qui s'oublie lui-même se sent délivré des liens du fini. Par l'abandon momentané de sa personnalité finie, il goûte une jouissance pure qu'il puise dans la contemplation du néant des choses finies. La catastrophe ou le dénouement doit produire cet effet si le spectacle est ce qu'il doit être et l'œuvre conforme aux lois de l'art. A la lutte a succédé l'apaisement, la conciliation, la paix. La Némésis tragique a tout fait rentrer dans l'ordre. Cet ordre, c'est l'ordre universel dont le spectacle nous est offert. Voici comment Hegel s'exprime à ce sujet et l'explication qu'il donne de la *Katharsis* d'Aristote.

« Au-dessus de la simple terreur et de la sympathie tragiques plane le sentiment de l'harmonie que la tragédie maintient, en laissant voir la puissance éternelle qui, dans sa domination absolue, brise la justice relative des fins et des passions exclusives, parce qu'elle ne peut souffrir que le conflit et le désaccord des puissances morales, harmoniques dans leur essence, se continue victorieusement et conserve une existence réelle et vraie. » — Le tragique consiste

principalement dans le spectacle d'un pareil conflit et d'un pareil dénouement. » (*Esthétiq.*, 3e partie, t. V, p. 151 de notre traduction.)

« Aristote a eu raison de faire consister le véritable effet de la tragédie en ce qu'elle doit exciter la terreur et la pitié, en les *purifiant*. Par là, Aristote n'entendait pas un spectacle qui jette simplement le trouble dans l'âme et cependant nous intéresse, qui nous blesse et qui nous plaît, à la fois intéressant et repoussant. Le fond essentiel du spectacle doit purifier ces sentiments (*Ibid.*) (1). »

Sans insister autant sur les autres systèmes, nous dirons quelques mots de l'explication donnée dans une autre école, celle de *Herbart*, qui jouit aussi d'une grande célébrité. L'Esthétique qui y prend le nom d'*esthétique formelle*, a son principal représentant dans R. Zimmermann, auteur d'une esthétique, et qui a publié une histoire générale de l'Esthétique ancienne et moderne. Lui aussi prétend expliquer Aristote par lui-même, en y joignant Platon qui lui a frayé la voie.

Aristote ne ferait que continuer Platon qui déjà, dans le *Philèbe*, donne la clef du passage de la *Poétique*. Toute la philosophie d'Aristote enseigne le milieu, le mélange. Dès

(1) Veut-on en langue hégélienne une explication d'Aristote par un semi hégélien, grand admirateur d'Aristote.

« La *Katharsis* et la *Mimésis* ne font qu'un et s'expliquent l'une par l'autre. L'imitation est l'idéalisation, l'idée réalisée s'extériorise, la dynamis s'actualise ενεργεια εν εργῳ par l'instinct. L'idéal, le vrai idéal, c'est la négation de la négation qui aboutit à une affirmation ou à une conciliation. Il en est de même de l'impression produite. Elle-même est conciliée. L'harmonie se rétablit dans l'âme du spectateur de cette lutte des idées et des puissances morales et qui finit par la destruction des existences finies. » — L'effet est une élévation (Erkebung, au-dessus du fini à la pureté idéale, *Ibid*, p. 168). — Il faut donc rejeter bien loin l'interprétation triviale (philistine) d'une économie morale, etc. (*Max Schasler*, Gesch. der Asthetik, p. 68.)

lors la *purification* sera la *simplification*, la loi de proportion et d'harmonie. N'est-ce pas la loi du monde (Welt Gesetz). Le *microcosme* reflète le *macrocosme*. La *purgation* sera donc la modération dans la passion, la terreur modérée, apaisée, la pitié sans trop d'intensité : ni trop, ni trop peu.

Telle est la pensée fondamentale (Grund Gedanke). Or, c'est ce que dit aussi Herbart ; c'est son idée de la beauté (der Schönheit) dont l'impression est une pure satisfaction (Reingefällige), qui résulte de la perception des rapports. Le merveilleux lui-même ne rompt pas cette mesure. La théorie des mœurs, des caractères, est la même, le juste *milieu* τὸ μὲσον, τὸ μέταξυ. (*Gesch. der Æsthetik.*)

Je ne poursuivrai pas cette revue des esthéticiens des diverses écoles (1). Mais je ne puis passer sous silence l'explication donnée par *Schopenhauer* et ses adhérents ou disciples.

Lui aussi doit apporter sa réponse au problème, et son explication sera conforme à son principe. On sait le rôle de l'art dans son système. Le drame, la tragédie en particulier, sont aussi au sommet de l'art et de la poésie. L'effet tragique, on l'a deviné, est celui de la *résignation*, laquelle est aussi une *épuration;* cette résignation toute passive ne se trouve pas, il est vrai, dans Aristote, qui met dans l'action le bonheur de la vie (2) ; mais il a dû, néanmoins, la pressentir. Personne, d'ailleurs, n'a bien compris ni Platon, ni Aristote, au fond, tous deux pessimistes. Nous devons citer : « La tendance propre à l'effet de la tragédie est par la représentation du côté effrayant (terrible) de la vie, d'exciter dans le spectateur l'esprit de résignation, le renoncement à la volonté. » (Der Wille, II, 495). — « Dans la tragédie nous est mise sous les yeux la douleur ineffable, effet des malheurs et des infortunes de l'humanité, le triomphe de la méchanceté, la domination ironique du sort, la chute

(1) V. Krause

(2) ἡ εὐδαιμονία ἐν πράξει ἐστί. (*Poét.* VII).

inévitable de la justice et de l'innocence. Là est le clair regard jeté sur la constitution de l'èxistence et l'invitation à s'en détourner. C'est le conflit de la volonté avec elle-même qui, au plus haut degré de son objectivité, se développe de la manière la plus parfaite. (*Ibid.*, I, 258.) La représentation d'un grand malheur est seule essentielle à la tragédie (300). Au contraire, la règle qu'exige la prétendue justice poétique méconnaît entièrement l'essence de la tragédie. — « La terreur et la pitié dans lesquelles Aristote fait consister le dernier but de la tragédie ne peuvent être un but, mais un moyen. L'invitation à se détourner de la volonté à la vie reste la vraie tendance, le dernier but de la représentation faite à dessein des souffrances de l'humanité. Et elle existe encore là où cette élévation résignée de l'esprit n'est pas montrée dans les héros eux-mêmes, mais simplement dans le spectateur. » (W. II, 392.)

On peut se demander comment un pareil spectacle, dont l'effet, assez triste, est d'inviter à la résignation, engendre un plaisir très vif et peut être un amusement réel. Mais on doit se rappeler que l'effet de l'art, pour Schopenhauer, est de distraire l'homme, de l'enlever à lui-même, de lui procurer momentanément l'oubli de soi, comme une boisson enivrante, de faire ainsi trève aux misères de la vie, ce qui, d'un seul mot, s'appelle s'*objectiver*.

Cette revue serait incomplète si ne s'y ajoutait la façon dont le *Positivisme* allemand entend aussi le tragique et l'effet tragique. Sur ce point, comme sur bien d'autres, il faut avouer qu'il n'est ni bien clair ni bien positif. Il évite de traiter ces hautes questions d'une esthétique trop métaphysique. Il se contente « de l'*esthétique d'en bas* (Voy. Fechner) de celle où il s'agit du côté surtout physiologique. Pour le reste, il s'en rapporte volontiers à d'autres, à Kant, par exemple, modifié ou adapté à son système.

L'art, dans cette école, est une *imitation*. Son but est de favoriser le *jeu* de nos facultés, selon ce qu'a dit Kant.

(*Crit. du Jugem.*) Dans un sens plus positif, c'est de donner une issue à l'excès de l'activité qui est en nous, à l'exubérance de la vie. L'effet tragique, à ce point de vue, ne peut être sérieux. La crainte née d'un spectacle sans danger pour celui qui le contemple est par là même adoucie ; la pitié sympathique pour les malheurs d'autrui n'est pas trop vive ; elle ne va pas jusqu'à troubler l'âme dans sa sérénité. C'est le *suave mari magno*, de Lucrèce (1).

IV.—Quand on s'est donné la peine de recueillir, sur ce point capital de la *Poétique* d'Aristote, ce qui s'est dit de plus remarquable dans les principaux systèmes de la philosophie contemporaine, la pensée qui vient le plus naturellement à l'esprit est celle-ci : L'Esthétique, en ce siècle, a fait de grands progrès qu'on ne saurait nier, à tel point qu'elle est regardée comme une science nouvelle. Les penseurs éminents qui se sont attachés à résoudre ces difficiles et délicats problèmes ont dû, en partie, y réussir. Il en a été ainsi du problème posé par Aristote au sujet de la tragédie. Chacun d'eux, en creusant la voie qu'il a ouverte, et en l'élargissant, a dû arriver à une solution meilleure ; il a dû par là même rendre plus intelligible la réponse profonde, mais obscure, du philosophe grec, qui lui-même avait promis de l'expliquer, mais dont l'explication, s'il l'a faite, ne nous est pas parvenue. (V. *Polit.* VIII.)

Chacun a cru aussi, tout en donnant à la pensée d'Aristote une portée plus haute et plus générale, la mettre d'accord avec celle qui est la base de son propre système. Rien de plus naturel et de plus légitime. Mais cela n'autorise nulle-

(1) *Suave mari magno turbantibus æquora ventis*
E terra magnum alterius spectare laborem
Non quia vexari quemquam est jucunda voluptas
Sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est.
Suave etiam belli certamina magna tueri
Per campos instructa, tua sine parte pericli. (Liv. II.)

ment à déclarer que telle est la vraie pensée d'Aristote, que l'auteur de la *Poétique* a entendu précisément de la même manière ce qui est affirmé de lui par ces auteurs et formulé dans leur langue, et qu'il s'y reconnaîtrait lui-même. On ne peut se défendre de croire précisément le contraire. L'historien, dès lors, qui ne veut être qu'historien, éprouve d'autant plus le besoin de revenir à Aristote lui-même et à ses écrits, d'y chercher avant tout la lumière, d'en extraire ce qui est le plus conforme à son système ; sauf à ne pas s'aventurer aussi loin et peut-être à rester en arrière.

Plusieurs de ces auteurs ont prétendu le faire ; mais dominés par l'esprit systématique, ils se sont trop écartés de cette règle. Nous essaierons d'y mettre plus de réserve.

La base d'une pareille interprétation, est et ne peut être que le *huitième livre* de la *Politique d'Aristote*, surtout les intéressants chapitres qui y sont consacrés à la musique, et à sa place dans l'éducation de la jeunesse. C'est de la Musique, non de la Poésie, il est vrai, qu'il s'agit ; la Katharsis musicale seule y est désignée et décrite dans ses effets ; mais en tenant compte de la diversité des genres, on ne peut méconnaître l'identité réelle quant à l'effet produit sur l'auditeur et le spectateur par ces deux arts d'ailleurs si voisins, et chez lesquels le tragique et le pathétique s'expriment également, quoique par des moyens différents.

Or, voici ce que dit Aristote de l'effet produit par la Musique, et de la *purification* qu'elle opère des sentiments qu'elle excite.

« Les impressions que quelques âmes éprouvent si puissamment sont senties par tous les hommes, bien qu'à divers degrés. Tous, sans exception, sont portés par la Musique à la pitié, à la crainte, à l'enthousiasme. Quelques personnes cèdent plus facilement que d'autres à ces impressions ; et l'on peut voir comment, après avoir écouté une musique qui leur a bouleversé l'âme, elles se calment tout à coup, en entendant des chants sacrés. C'est pour elles une sorte de

guérison ou de *purification* καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως (VIII, 7). Chaque auditeur est remué selon que ces sensations ont plus ou moins agi sur lui; mais tous ont bien certainement subi une sorte de *purification* et se sentent allégés par le plaisir qu'ils éprouvent: καὶ πᾶσι γίνεσθαι τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ'ἡδονῆς (*Polit.* VIII, 7).

Remarquez que le fait seul est décrit; Aristote constate et n'explique pas. Mais, si l'on s'en tient à ce qui est dit de la Musique et qu'on le transporte à la Poésie, en se rappelant ce qui a été dit de celle-ci et de l'art en général, on arrivera à se faire une notion assez exacte, bien qu'insuffisante de ce qu'a voulu dire par le mot si controversé, le grand philosophe auteur de la *Poétique.*

Ce qui est clair d'abord c'est que la tragédie, comme art imitatif, nous donne le spectacle de la vie des hommes dans le malheur, de leurs infortunes non tout à fait méritées (*Poét.*, chap. XIII), qu'une certaine fatalité, règle et gouverne les événements humains, mêlée à l'action de la volonté et aux conflits des passions humaines. Par là sont excitées la terreur et la pitié dans l'âme du spectateur auquel est offert ce tableau idéal.

Il s'y joint un plaisir, né en partie de l'imitation, comme il se fait par la vue des objets qu'on n'aime pas à voir dans la réalité. (*Ibid. IV*). Mais il en est un autre, celui-ci plus noble, plus élevé, plus parfait pour les hommes libres. Ce qui est dit de la Musique est vrai à plus forte raison de la poésie, art supérieur qui nous révéle ce qui *doit être,* un idéal. Ce qu'elle révèle ou manifeste s'adresse à l'esprit, non aux sens; c'est le *général,* non le particulier qu'elle nous fait mieux apercevoir que l'histoire (Suprà). Le général, c'est la loi qui régit les événements humains. Nous aimons à la voir, à la contempler, χαίρομεν θεωροῦντες (*Poét.*IV). Cela satisfait notre curiosité, une curiosité non vulgaire, quoi qu'elle ne soit pas celle des philosophes, mais des hommes qui aiment aussi à apprendre et à raisonner

μανθάνειν και συλλογίζεσθαι (*Ibid.*), c'est-à-dire à découvrir ce qui est caché, sous cette imitation des choses de la vie; car c'est l'image de notre destinée heureuse ou malheureuse qui nous est offerte en ce spectacle, auquel nous prenons un si vif et profond intérêt. De plus, un *enseignement* y est compris, obscur et voilé, mais réel; il est dans la musique elle-même (*Polit.* VIII). L'effet de cet enseignement est moral, et cela par le plaisir même qu'il procure. Il l'est pour ceux qui savent le goûter et le juger (1); ils s'accoutument à jouir d'un plaisir honnête εθιζουσαν δυνασθαι χαιρειν ορθως. Si la science, comme l'a dit Platon (*Philèbe*, *Phédon*), purifie l'âme de l'erreur, l'art vrai, lui aussi, la purifie des passions qu'il met en jeu. Si la Musique est si puissante pour l'éducation des jeunes âmes, combien est plus grand l'effet de cet art qui s'adresse à l'esprit tout entier, qui représente les hommes agissant, met en scène la vie humaine dans tous ses actes, fait agir les personnages sous nos yeux, nous révèle leurs mœurs ou leurs caractères, dévoile leurs pensées, les exprime dans un beau et harmonieux langage! L'impression doit aller jusqu'à l'*enthousiasme*, puisque la poésie elle-même a quelque chose de divin (ενθεον τι). Et si le poète est inspiré, son enthousiasme doit se communiquer. Or l'enthousiasme est une affection morale ἤθους πάθος ἐστίν. (VIII, 5.)

L'impression de *calme* (ἀνάπαυσις) qui plane sur l'ensemble et qui suit la catastrophe peut naître d'une source plus haute, mais déjà elle s'explique par l'harmonie que doit conserver ce spectacle et aussi par la foi innée à l'ordre et à la raison qui règlent toutes choses, à la justice et au bien qui partout doivent prévaloir et finalement triompher. Enfin, ces impressions, au théâtre comme pour la Musique, doivent être diversifiées selon les spectateurs, leur culture d'esprit, leur goût, etc., comme selon la nature et la valeur de l'œuvre représentée.

(1) δύνασθαι δὲ τὰ καλὰ κρίνειν καὶ χαίρειν ὀρθῶς (*Polit.* VIII, 6.)

Voilà ce qu'on trouve dans Aristote, dans ce qu'il a pensé, dit, écrit lui-même, sans rien qui soit conjectural. Si l'on voulait pousser plus loin l'analyse, mais sans vouloir trop préciser, on distinguerait dans ce qui est dit de la *Katharsis* elle-même trois *effets :* l'effet *médical,* l'effet *moral,* et l'effet *religieux.*

L'effet *médical,* (la *purgation* ou *guérison*) est analogue au soulagement que le corps éprouve à être débarrassé des humeurs qui l'incommodent et gênent ses fonctions ὥσπερ ἰατρείας. En langage métaphorique, c'est une vraie médecine de l'âme.

L'effet *moral,* proprement dit, qu'est-il ? Il est mixte, et les éléments en ont été signalés. C'est le *plaisir* d'abord ou l'élément sensible, le sentiment mêlé de terreur et de pitié, sentiment pénible, mais adouci, tempéré, calme ; c'est aussi l'*enseignement* mêlé à l'*agrément* et au *divertissement* et le *perfectionnement moral* qui en résulte. L'effet *esthétique* s'y mêle et s'y confond pour Aristote qui, on le sait, ne distingue pas le beau du bien (Suprà). Au lieu de troubler l'âme, il la *calme.* Tous ces éléments eux-mêmes sont confondus, ou ils alternent, comme les mots qui les désignent ανέσις, αναπαῦσις, παίδία, παιδεια, διάγωγη, διατριβή. On peut y joindre si l'on veut le τὸ μετάξυ ou le τὸ μέσον si cher à Aristote et qui lui-même règle cet ensemble et l'harmonise.

En restant à ce degré, sans s'élever plus haut, il y a déjà de quoi expliquer Aristote, sans lui rien prêter.

Reste l'*effet religieux.* Celui-ci, le plus élevé, est aussi le plus difficile à expliquer. Nous pensons même qu'on n'y peut tout à fait parvenir. A cela, il y a deux raisons. 1° Il faudrait avoir des religions antiques, de la religion grecque, en particulier, de son culte et de ses cérémonies, de ses mystères, une connaissance plus parfaite et plus complète que celle que nous avons. Il faudrait savoir au juste ce qu'était l'*expiation* et la *purification* dans les mystères

orphiques chez les pythagoriciens, chez les poètes même (1) et aussi chez les philosophes, dans Platon lui-même qui s'en sert au figuré. La difficulté est plus grande pour Aristote, beaucoup moins favorable que Platon à la religion positive, et qui en parle aussi, mais sans y croire. L'effet d'*apaisement*, ἀναπαύσεώς que produisent les chants sacrés (*Polit.* VIII) est un fait qu'il cite, mais sans l'expliquer. Il ne dit pas comment il se produit dans l'âme des auditeurs et des spectateurs de l'action tragique.

Mais la vraie difficulté vient d'Aristote lui-même et de son silence. Elle vient encore plus de son système. Pour savoir au juste ce qu'il a voulu dire, à ce point de vue, il faudrait s'adresser à la partie la plus haute de ce système. Elle est, sur ce point, pleine d'obscurités, et non exempte de contradictions. Nous n'en dirons que quelques mots :

Comment y est comprise la destinée humaine? Cette loi mystérieuse, le *Destin* ou la *Nemesis* tragique, comment Aristote l'entend-il? Là-dessus, les modernes interprètes avaient beau jeu et se sont donné carrière (Suprà). Le dieu d'Aristote est le *Bien;* mais il est plongé dans la contemplation de lui-même, la *Providence*, si elle existe, est très difficile à expliquer. Aristote est optimiste ; tout tend au bien dans l'univers physique et moral. La loi du progrès y conduit; cela n'empêche pas que le mal existe, et sa solution au problème du mal par le dualisme ne nous satisfait pas plus chez lui que chez Platon. La morale d'Aristote est fort belle; mais la destinée actuelle de l'homme, dans cet eudémonisme tout rationnel, ne laisse pas d'être souvent assez triste, et d'inspirer à l'auteur des retours mélancoliques, comme ce qui est dit du roi Priam (Eth. Nic, I). Pour ce qui est dit de la *destinée future* et de l'immortalité de l'âme, on

(1) Voyez en particulier le livre fort distingué et très intéressant de M. Girard : *Du sentiment religieux en Grèce*, etc.

sait à quoi se réduit cette immortalité réservée à la partie la plus haute de l'âme, à l'intelligence (νοῦς), seule séparable du corps, et qui se confond avec la pensée divine. On se demande alors ce que peut bien être cette *Katharsis* au point de vue religieux, quand il s'agit de l'effet tragique. Cela donne assez raison au panthéisme aristoléticien (V. Teichmüller).

Mais, sans trop m'appesantir, je dis seulement qu'il est fort difficile, peut-être impossible, quand on vient à préciser, de dégager la pensée d'Aristote et de la formuler en langage philosophique, celui de l'abstraction pure en écar tant ce qui est chez lui métaphore, analogie ou comparaison. Nous laissons cette tâche, au-dessus de nos forces, à d'autres plus capables de la remplir.

De toutes ces explications, commentaires, interprétations, etc., si l'on cherche à dégager une pensée générale qui ne soit pas trop sujette à contestation, et qui pourtant soit encore d'Aristote, on peut dire que cet effet, l'effet tragique, par lui formulé, est celui de l'art en général lorsqu'il est pur : celui en effet de *purifier* l'âme, de l'élever, de l'ennoblir, de la dégager des pensées vulgaires, ce qui est le propre de tout idéal, et du beau dont l'art, l'art grec en particulier est la représentation idéale (1).

Et si l'on vient à comparer ici *Aristote* à *Platon*, la différence manifeste sera à l'avantage du disciple. L'effet de l'art dramatique, pour Platon, c'est de troubler l'âme, de flatter les passions, de corrompre le spectateur; de là ses anathèmes contre ce genre de poésie.

Pour Aristote, en imitant le réel, mais en l'idéalisant,

(1) La vraie poésie se fait connaître à ce caractère que, comme un évangile profane, par la sérénité intérieure, elle nous délivre du fardeau que fait peser sur nous la vie terrestre, qu'elle nous élève dans de hautes régions et laisse derrière elle les misères et les agitations de la vie. (Goëthe, *Maximes et réflexions.*)

l'art tragique purifie les passions qu'il excite. Du moins en est-il ainsi quand l'art est vrai : Et c'est de lui seul qu'Aristote s'occupe quand il en définit la nature et en expose les règles ; mais cet effet n'est pas propre à la tragédie ; il est celui de l'art entier. Par là, il joue un rôle élevé, nécessaire dans l'éducation de l'individu et du genre humain. (*Cf.* Schiller, *Lett. sur l'éducat. esthétique.*)

IV

LA POÉSIE *(suite)*

La Composition de la Tragédie; nature et ordre de ses parties: 1° La *fable* ou l'action; raisons de sa supériorité; les *unités;* leur rapport avec le système; leur caractère absolu et relatif; comment toutes trois se justifient. — 2° Les *mœurs* ou les caractères. La bonté des mœurs tragiques; bonté morale, bonté esthétique. — Le Pathétique, la manière de le produire. — Les autres parties du drame. — L'Epopée comparée à la tragédie. — La comédie, le ridicule et la plaisanterie.

I L'Idée de la Tragédie ainsi fixée quant à sa nature et à ses effets, Aristote en étudie la composition et les diverses parties. En cela surtout se révèle son génie d'analyse. Nous omettons tout ce qu'une critique de détail a le droit de relever en ce qui est de la technique de l'art ou n'a qu'un intérêt historique, pour nous attacher à ce qui est esthétique ou philosophique.

Aristote distingue six parties essentielles dans l'œuvre théâtrale : 1° la *fable*, μῦθος ou l'action ; 2° les *mœurs*, ἤθη ou les caractères; 3° la *diction*, λέξις; 4° la *pensée*, διάνοια; 5° le *spectacle*, ὄψις; 6° la *mélopée*, μελοποιΐα (VI). Chacune a sa nature et son rang; à chacune doivent être assignées ses conditions et ses règles.

Elles n'ont pas la même importance; les deux premières sont les principales; d'elles seules il s'est spécialement occupé. La partie du traité relative à la diction, presque toute grammaticale et d'ailleurs peu authentique, est pour nous sans intérêt: nous la négligeons.

Mais, de toutes, la plus importante est la *fable*, le tissu

de l'action, μέγιστον δε τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις, VI. Les raisons données sont tout à fait dans l'esprit de la doctrine aristotélique et elles sont péremptoires. La tragédie, l'œuvre dramatique par excellence, est la réprésentation d'une action, μίμησις πράξεως. Ce qu'elle met sous nos yeux, c'est la vie humaine en général, non celle des hommes en particulier *(ibid.)*. Or, la vie est action. La destinée des hommes, leur bonheur et leur malheur, y sont compris. εὐδαιμονία καὶ ἡ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστι. La fin, c'est l'*acte* qui la réalise, non la *puissance*, qualité ou faculté d'agir : τὸ τέλος πράξις τις ἐστιν οὐ ποιότης, VI. La fable, la manière dont l'action est conçue, combinée et conduite, est donc la chose principale. Elle est comme le principe et l'âme de la tragédie, ἀρχη μὲν οὖν καί οἷον ψυχή ὁ μῦθος τῆς τραγῳδιάς *(ibid.)*. Les mœurs ne viennent qu'après et on aurait tort de croire le contraire.

Le caractère des personnages se révèle par leurs actes. Il pourrait y avoir drame sans que les caractères y fussent clairement dessinés. C'est ce qui arrive souvent pour les peintres comme pour les poètes, quand ils soignent les couleurs plus que le dessin (Zeuxis, Polygnote). Il n'y a pas de drame sans action *(ibid.)*. Les mœurs obtiennent le second rang, δεύτερον δὲ τὰ ἤθη. — Après les mœurs se placent les *pensées*, τρίτον δέ ἡ διάνοια, qu'expriment les personnages par leurs discours. Ceux-ci sont au quatrième rang : τέτταρον δὲ τῶν μὲν λόγων ἡ λέξις. Soumis aux lois générales du langage, à celles du style et de la versification, ils doivent remplir aussi les conditions de convenance que déterminent le caractère des personnages, leur rang, leur âge, la situation, etc. — Le cinquième rang est dû à la *mélopée*. Par là, sans doute, il faut entendre la déclamation et le jeu des acteurs qui étaient presque un chant et auquel les anciens, les Grecs surtout, étaient très sensibles. Aussi est-elle qualifiée « des agréments le plus grand », μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων *(ibid.)* — Le spectacle, la décoration, le costume des acteurs, toute la mise en scène, qui produit un si grand effet sur les âmes :

ψυχαγωγικὸν μὲν, est rejetée au dernier rang. La raison est, dit Aristote, qu'elle tient le moins à l'art et à la poésie, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς. On y attachait aussi, de son temps trop d'importance et ce n'est pas sans dédain qu'il en parle. Uniquement destinée à contenter les yeux, elle est plutôt l'art du machiniste et du costumier, σκευοποιοῦ, que du poète, *Ibid.* (Cf. *Rhét.* III,1, 2).

Tout ce qui tient à la structure du drame, particulièrement à la fable, dans le traité d'Aristote, est resté classique. Tracer le plan de l'œuvre dramatique en prenant pour type sa forme principale, la tragédie, c'est ce que l'auteur a entrepris. Il a voulu montrer ce qu'elle est et doit être, selon l'art, κατά τὴν τέχνην. Il le dit : c'est la tragédie la plus belle, καλλίστη τραγωδία (ch. XIII), son idéal qu'il conçoit et décrit, dont il étudie la nature et fixe les règles les plus générales.

Or, sur le plan et les proportions que doit avoir une belle tragédie, sur la manière dont elle doit être conduite ; sur ce qui en fait et doit en faire l'unité, quant à l'action elle-même, au temps et à l'espace convenables ; sur ce qui est relatif à l'intrigue et aux moyens de la nouer, aux incidents de l'action, aux reconnaissances et aux péripéties, à la catastrophe et à la meilleure façon de l'amener, au merveilleux, etc., ce qu'a dit Aristote, malgré les changements que le temps a dû amener dans les formes de l'art, n'a pu, dans la généralité, être ébranlé ni modifié, en passant du théâtre ancien au théâtre moderne. On ne peut que chicaner sur les détails. Ce sont les lois formelles, non moins absolues, du théâtre. On conçoit, après avoir lu et médité cette partie du Traité, le mot de Lessing qui assimile l'œuvre du Stagirite aux *Eléments d'Euclide*, mot ratifié par les plus grands poètes tragiques, Corneille, Voltaire, Gœthe, Schiller, etc.

Tous les vrais théoriciens de l'art ou critiques éclairés sont unanimes aujourd'hui à reconnaître que sur les points essentiels, touchant à la forme de l'art, la *Poétique* d'Aristote, bien comprise, quoiqu'elle ne soit pas à comparer

comme œuvre complète et achevée, à sa *Logique* ou à sa *Rhétorique*, malgré ses lacunes et ses défauts, tout altérée et mutilée qu'elle nous est parvenue, n'est pas moins une œuvre typique, un premier modèle à continuer, non à refaire. On prétend que son auteur, qui avait sous les yeux les pièces du théâtre grec, n'a fait qu'observer pour établir sa théorie et en déduire les règles. Cela fut-il vrai, encore fallait-il les extraire et les promulguer. Tout, d'ailleurs, n'est pas empirique dans cette méthode et dans le résultat. Plus d'une de ces règles a une valeur absolue, est *a priori* en ce sens qu'elle est nécessaire. Beaucoup plus libéral qu'on ne le croit, l'auteur, du reste, ne l'est nullement des règles étroites et fausses qui lui ont été attribuées, qui ont régné en son nom et créé des entraves inutiles aux poètes

Tout cela est aujourd'hui démontré. Nous serions nous-même dispensé d'en rien dire, en particulier des fameuses *unités*, s'il n'était nécessaire d'en montrer l'esprit et le rapport avec l'ensemble de la doctrine aristotélique sur le beau et l'art, ce qui est le côté esthétique de notre sujet.

1° Des trois, la première, l'unité d'*action*, est la seule qui n'ait pas été contestée. C'est, dit-on, l'unité même du sujet qu'elle exprime ; à ce titre, elle n'est pas spéciale au drame, elle est la loi universelle des œuvres de l'esprit. Dans le drame c'est le personnage principal qui en fait l'unité. « La fable, dit Aristote, est une, non par cela seul qu'elle se rapporte à un seul personnage, non que ce soit sa vie entière et le personnage tout entier qui soit représenté, mais un acte, un événement important de sa vie, VIII. » Cela n'exclut sans doute pas d'autres personnages qui se groupent autour de lui, ni d'autres actions qui se combinent avec l'action principale, en marquent le cours et en sont les parties intégrantes.

Cette explication est très juste et le bon sens suffit à la donner. La métaphysique la plus haute, seule de la règle fournit le principe et la raison véritable. Elle en montre

aussi la vraie nature, ce qu'elle exige ou comporte, ce qu'elle ne comporte pas.

« Une chose unique, a dit Aristote, qui parle ici en métaphysicien, peut présenter une variété infinie de rapports, VIII. » Comme corollaire il ajoute (et ici c'est le physicien et le moraliste habitué à considérer l'ordre naturel des choses au physique et au moral) : « Il faut donc que la tragédie n'imite qu'une action unique et complète et que les parties du drame soient disposées de telle sorte qu'on n'en puisse retrancher une seule sans que l'ensemble tout entier soit changé ou bouleversé. » (*Ibid.*)

Ainsi formulée, la règle a paru étroite et trop rigoureuse. Plus d'un contradicteur s'est récrié au nom de la liberté de l'art, etc. C'est ne pas comprendre. La vraie raison, qui échappe, c'est que l'unité dont il s'agit n'est pas l'unité abstraite, mais l'unité concrète et vivante, l'*unité organique*. Une telle unité, à la fois une et multiple, se compose de parties toutes reliées entre elles à un centre commun, rattachées par un lien vivant à ce centre d'unité. Mais, de plus, qu'on veuille le remarquer, cette unité qui s'applique à toutes les œuvres de l'esprit, elle revêt ici dans l'art un caractère idéal, qui la rend encore par là même plus une, plus parfaite et plus inviolable. Et, en effet, comment ce qui est vrai de tout objet naturel, organisé et vivant, du corps humain, d'un animal, d'une plante, ne le serait-il pas de l'esprit et de toute œuvre de l'esprit? En retrancher ou y ajouter quelque chose, si l'œuvre est bien faite, ce serait la déformer ou la mutiler. — N'est-ce pas d'ailleurs l'idée même du beau telle qu'Aristote, ici-même, l'a conçue et l'a définie, et qui se trouve ainsi réalisée?

Quoique Aristote n'ait pas vu théoriquement ce rapport de l'art et du beau (*supra*), il n'est pas moins pénétré de son idée. Or le beau, tel qu'il le définit, c'est l'*ordre uni à la grandeur*, la juste proportion, l'harmonie, laquelle est unité variée, unité dans la variété et variété dans l'unité.

Qu'on n'objecte donc pas qu'une pareille règle ainsi entendue, dans le drame, y introduit l'uniformité, qu'elle gêne la liberté, etc., car c'est aller contre le principe. L'unité organique et vivante et qui est ici celle de la vie à son plus haut degré, de la vie spirituelle, est essentiellement variée, la liberté s'allie à la nécessité. Elle appelle, au contraire, toutes les diversités, les oppositions, les conflits, les incidents de toute sorte, parce qu'ils sont reliés entre eux, rattachés au centre par un lien réel et substantiel (*vinculum substantiale*) à ce qui est, autrement dit, le nœud de l'action, bref pourvu, comme dit Aristote, qu'on ne puisse en rien retrancher sans que l'œuvre totale en souffre et soit mutilée.

Cette règle, qui s'applique à toute œuvre d'art et à tous les genres de l'art, elle est surtout la règle absolue de l'art dramatique. L'*unité dramatique* plus que toute autre [illegible] que l'unité lyrique, épique, etc., exige une forte concentration de ses éléments et cela pour deux raisons qu'il n'est pas inutile de rappeler. L'une tient à l'essence même du drame, l'autre au mode de représentation de l'action qui s'adresse à l'imagination sans doute, mais qui se passe sous l'œil du spectateur : ce qui entraîne, on va le voir, les deux autres unités.

Le drame représente, mise en action, une face de la destinée humaine, particularisée dans un instant, un moment très grave de la vie d'un individu, au milieu de circonstances également particulières. L'action y gravite plus ou moins rapidement vers un but ou terme final qui s'appelle dénouement. Dans cette action totale qui se déroule sous nos yeux, rien ne doit être admis qui doive retarder la marche ni la précipiter ; rien non plus retranché ni ajouté qui en affaiblisse l'intérêt.

D'autre part, cette action s'accomplit sous nos yeux dans un *temps* plus ou moins court ou prolongé, mais déterminé, et aussi dans un *espace* plus ou moins étendu, mais limité.

Or, bien que l'imagination se prête plus volontiers que la perception directe à un agrandissement fictif de l'espace, comme à la suppression de la mesure exacte du temps, elle aussi néanmoins a ses limites et par là ses exigences. Croire qu'elle doive se prêter à tout, que le poète puisse, à sa fantaisie, s'arroger à cet égard et impunément une liberté sans bornes est simplement absurde; c'est méconnaître les lois de l'esprit humain.

L'εὐσύνοπτον ou σύνοπτικον qu'Aristote impose au beau comme caractère (*supra*) est ici parfaitement à sa place. En tout cas, il marque un degré supérieur ou idéal de toute tragédie, que n'atteint pas l'œuvre où la règle n'est pas observée. Variable selon les temps et les sujets, cette loi sera toujours la loi de la belle tragédie καλλίστης τραγῳδίας. C'est celle que le philosophe grec a ici en vue, son idéal.

Qu'un faux romantisme ait cru pouvoir se soustraire à ces règles, à toutes ou à deux ou à une seule, cela ne prouve qu'une chose, son ignorance égale à sa témérité. Lui-même, l'art nouveau, quelque latitude qu'il se donne, y est soumis. Des *trois unités*, la première est absolue. Qu'on dise que l'action est plus simple dans une tragédie de Sophocle ou d'Eschyle, que dans une pièce de Shakespeare ou même de Racine ou de Corneille, cela est évident ; cela ne touche pas au principe. Il y a du variable dans l'invariable, mais le relatif ne détruit pas l'absolu.

2° Plus souples et plus accommodantes, il est vrai, sont les deux autres unités. Elles aussi ont été mal interprétées chez Aristote. De l'unité de *temps* on sait ce qu'il dit, chap. v. Il dit que la tragédie s'efforce, autant que possible, ὅτι μάλιστα, de se renfermer dans une seule révolution du soleil, ce qui n'est pas même au précepte, mais un fait propre au théâtre ancien. De l'unité de *lieu* il ne parle pas, mais toutes deux prises au sens large et idéal, qui leur convient, elles subsistent ; leurs droits ne se laissent pas si aisément abroger. La dernière est, comme la seconde, déjà dans la

première, car elle est comprise dans la définition du beau dont le caractère, on s'en souvient, est la limitation ὡρισμένον. (*Suprà*, p. 17.) Le relatif y apparait plus, il est vrai, l'absolu n'en est pas banni. Or, l'absolu; le voici : c'est que l'œuvre de la représentation dramatique ne doit pas prendre plus de temps qu'il n'en faut, selon le sujet et le milieu ou les circonstances, pour que l'action suive son cours et ait son accomplissement total. Encore ici la maxime : *ni trop, ni trop peu*, chère au philosophe, doit s'appliquer. D'autre part, une action ne doit pas être éparpillée dans l'espace au point de rendre difficiles ou invraisemblables, les changements multipliés ou exagérés de lieu sur la surface du globe. La belle tragédie sera toujours celle qui, sans rendre l'action invraisemblable, saura se renfermer dans les plus étroites limites de temps et de lieu, combiner comme le veut Aristote, l'ordre avec la grandeur τάξις ἐν μέγεθει.

Que dans le théâtre grec, vu sa simplicité, l'action se meuve dans un plus petit espace, cela ne fait rien à la règle ni au principe qui restent absolus tout en admettant le relatif.

Tout cela aujourd'hui est admis des vrais esthéticiens comme des véritables critiques parmi lesquels se trouvent des poètes dramatiques illustres. (Gœthe, Schiller.)

De sorte qu'après avoir tant disputé et s'être si fort injurié dans les polémiques ardentes que l'on connaît, et où le nom d'Aristote s'est mêlé et n'a pas été épargné, on est forcé d'en revenir à ce qu'il a dit. Chose plus singulière, ce dont on l'a tant blâmé, quoi qu'il n'en ait rien dit, on est à regretter qu'il ne l'ait pas dit, qu'il ne se soit pas catégoriquement expliqué. Cela est vrai de l'unité de lieu qui, elle aussi, comme on voit, se trouve comprise dans la formule, selon la mesure large et non étroite qui est celle de toute sa doctrine.

En résumé, bien que ces règles, plus strictes pour le théâtre grec, mal comprises des classiques et appliquées au

théâtre moderne, aient dû s'élargir à l'avènement d'une forme nouvelle de l'art, elles gardent leur valeur absolue, indépendante des temps et des révolutions du goût. Il ne s'agit que de les entendre dans leur esprit, celui de la doctrine du philosophe qui les a formulées.

Nous laissons de côté toute la partie technique, relative aux détails de la composition, à la manière de former le nœud, aux péripéties, à la reconnaissance, à la catastrophe et au dénouement et aux diverses espèces de tragédies simples ou implexes, etc.

Du πάθος ou du *Pathétique* autre objet de controverses, outre ce qui revient à l'effet tragique, il y aurait trop à dire. Il est un point que nous nous plaisons à relever sur la manière dont il doit se produire. Il y a là encore une de ces maximes ou vérités qui tiennent à l'essence de l'art et qu'on ne peut enfreindre sans violer une règle absolue. A une époque de réalisme trop disposée à la méconnaître, il est bon de la rappeler. Aristote l'a supérieurement formulée.

« La terreur et la pitié ne doivent pas venir du spectacle, « mais de l'intrigue du drame. La fable doit être composée « de telle sorte qu'il suffise d'entendre les choses mêmes sans « les voir pour frissonner et s'attendrir au récit des événe- « ments. Chercher à produire ces effets en mettant les « choses sous les yeux directement est beaucoup moins « digne de l'art, et il n'y faut que les frais de la représen- « tation Quant à ceux qui visent à produire, non la terreur, « par ce qu'ils font voir sur la scène, mais une épouvante « monstrueuse, ils n'entendent rien à la tragédie ; car il ne « faut pas lui demander toute espèce de plaisirs, mais seu- « lement ceux qui lui sont propres. Le plaisir qui vient de « la terreur et de la pitié est dans les choses même que le « poète représente. »

III. Ce qui a trait aux *mœurs* et aux caractères mérite aussi qu'on s'y arrête. Pour bien comprendre Aristote sur

ce point de la plus haute importance, les personnages ou les héros tragiques, il est nécessaire d'avoir sous les yeux la doctrine entière du philosophe, l'ensemble de sa théorie de l'art et du beau et aussi le rapport de cette théorie avec sa morale; de ne pas perdre de vue sa méthode à la fois empirique et spéculative, et de plus, de savoir interpréter sa langue.

« J'appelle mœurs, dit Aristote, ch. xv, ce par quoi ceux « qui agissent ont un caractère. Les mœurs sont ce qui « montre quel est le dessein de celui qui agit. Il y a des « mœurs dans un poème lorsque les discours ou la manière « d'agir d'un personnage manifeste son dessein (ὁ δηλοί προαί- « ρεσιν), Elles sont bonnes χρήστα lorsque le dessein est bon « ou mauvais, φαυλα lorsqu'il est mauvais. *Ibid.* »

Ce qui est clair et ici à relever, tout d'abord, c'est que la passion, même la plus ardente et la plus violente ne constitue pas ou ne suffit pas à constituer le caractère. Il faut qu'à la passion se joigne une *idée* qui elle-même la caractérise et qui marque son but à la volonté. Ce but plus ou moins élevé, en un mot ce dessein doit-il être bon ou mauvais? A quel point et dans quel sens doit-il l'être et peut-il l'être pour produire l'effet tragique? c'est ce dont il s'agit, le sujet sur lequel roule la controverse.

Or, après avoir défini les mœurs, Aristote pose, on le sait, quatre règles; 1° qu'elles soient bonnes χρηστά; 2° convenables, ἁρμόττηττα; 3° ressemblantes τὸ ὅμοιον; 4° constantes τό ομαλον.

De ces quatres règles, la première, la plus importante est la bonté des mœurs ἓν μὲν καὶ πρῶτον όπως χρηστὰ ᾖ. *Ibid.* Elle aussi, cette règle a été contredite et elle a soulevé bien des disputes. Entendue dans son vrai sens, dans celui de la doctrine et de la langue d'Aristote, elle est facile à justifier.

Les mœurs sont bonnes quand le dessein est bon, dit Aristote, et il en donne la raison : c'est que le spectateur s'intéresse toujours plus vivement à ce qui est bon qu'à ce qui est mauvais. L'homme sinon vertueux, d'un caractère

noble, élevé, aux prises avec l'adversité sera toujours plus capable de nous intéresser que le scélérat ou le méchant, l'homme en proie aux passions mauvaises qui poursuit un but mauvais par des moyens détestables ou que la conscience réprouve. Le genre de terreur et de pitié ne seront pas les mêmes. Malgré tous les malheurs qui lui arrivent, son sort ne saurait nous toucher, lui-même éveiller en nous la même sympathie, son malheur également nous effrayer.

Encore un point en dehors de toutes les disputes.

Cette règle pourtant a été vivement attaquée. Il semble qu'elle doive succomber, en effet, sous le nombre et la gravité des exemples que fournit le théâtre moderne, et qui, dit-on, empruntés aux plus grands poètes la contredisent. Il est ainsi là où le héros principal (Macbeth, Richard III, etc.) poursuit évidemment un but criminel et, pour l'atteindre n'hésite pas à employer les moyens également les plus capables de le faire réussir, brave à la fois toutes les lois divines et humaines. Le point mériterait d'être approfondi et discuté. Il y aurait à voir si l'énergie seule de la volonté jointe à d'autres qualités, de force, de grandeur, de courage, ne suffit pas pour constituer un vrai caractère au sens esthétique, sinon moral; d'autre part, si la fatalité aveugle de la passion qui entraîne le héros par ses actes coupables à sa perte, n'assure pas au spectacle son caractère de haute moralité et ne le rend pas par cela seul tragique et pathétique. Mais nous n'avons pas besoin de traiter ce sujet pour justifier la règle du philosophe ancien.

Il suffit qu'un seul point de la question soit établi et reste non contesté; c'est de savoir si, toutes choses égales d'ailleurs, malgré le haut intérêt de l'action, la peinture énergique des passions et des caractères, le mérite du dialogue, la beauté du style et toutes les qualités qu'aura prodiguées le génie du poète, l'effet dramatique ne sera pas d'une nature inférieure à celui qui est produit par l'œuvre dramatique qui, à mérite égal, aura rempli la condition exigée par

Aristote, en définitive si celle-ci ne sera pas toujours le type de la vraie tragédie. Quoi qu'on dise, la qualité qui manque au prétendu chef-d'œuvre le placera toujours au-dessous de l'autre, et cela au point de vue de l'art ou du vrai esthéticien comme à celui du moraliste.

Cette bonté des mœurs, d'ailleurs, il faut se hâter de le dire, c'est la bonté esthétique que, nous en convenons, Aristote, dans sa langue, n'a pas assez distinguée (encore ici on retrouve le système *suprâ*) de la bonté morale. Placée dans ce juste milieu que réclame le philosophe, cette bonté n'est que relative. Aristote le reconnaît lui-même et les raisons qu'il donne révèlent le sens profond et juste de l'auteur de le *Poétique*.

« Puisque la tragédie, dit-il, doit être l'imitation du terrible et du pitoyable, il s'en suit d'abord qu'elle ne doit point représenter des personnages vertueux qui d'heureux deviendraient malheureux ; car ce ne serait ni pitoyable, ni terrible, mais odieux, ni des personnages méchants qui de malheureux deviendraient heureux ; car c'est ce qu'il y a de moins tragique. Cela n'a même rien qui doive être dans la tragédie. Il n'y a ni pitié ni terreur, ni exemple pour l'humanité. Ce ne sera pas non plus un homme très méchant qui d'heureux deviendrait malheureux. Il pourrait y avoir un exemple, mais il n'y aurait ni pitié ni terreur. L'une a pour objet celui qui ne mérite pas, l'autre notre semblable, qui souffre.

« Il reste donc un milieu à prendre, c'est que le personnage ne soit ni trop vertueux, ni trop juste et qu'il tombe dans le malheur non par un crime atroce ou quelque méchanceté noire ; mais par quelque faute ou erreur humaine qui le précipite du faîte des grandeurs et de la prospérité, comme Œdipe, Thyeste et les autres personnages célèbres de famille semblable. »

Autre raison, à la fois esthétique et morale ; Pour que la tragédie nous fasse éprouver la terreur et la pitié, il

faut que les personnages qu'elle met en scène nous ressemblent, qu'ils soient de la même nature que nous. « La terreur, dit très bien Aristote, est produite par la vue d'un être semblable à nous φόβος δε περὶ τόν ὁμοιον. Il en est de même à plus forte raison de la pitié. » Or, ce qui constitue l'essence de la nature humaine, c'est la raison servant de guide à la volonté libre. Les personnages que représentent la tragédie n'excitent donc véritablement notre intérêt qu'autant qu'au milieu du conflit des passions la plupart égoïstes, apparaît néanmoins comme motif avoué ou secret de leurs actes une pensée élevée et vraie qui les *ennoblit* et nous *intéresse* à leur destinée. Autrement l'effet ne peut être que vulgaire. On conçoit, dès lors, comment c'est le *dessein*, προαίρεσις, qui est la base des mœurs et doit être le fond du vrai caractère et pourquoi ce dessein doit être bon, relativement, au sens que veut l'art, bien que la morale puisse et doive exiger plus.

D'autre part, n'a-t-il pas été dit de la vraie tragédie qu'elle doit *épurer* les passions qu'elle excite? Elle ne peut le faire qu'à la condition d'épurer le spectacle lui-même, c'est-à-dire d'enlever à l'action et aux personnages principaux qui la représentent, à leurs intérêts et à leurs passions ce qu'ils ont de commun ou de vulgaire, de les élever et de les ennoblir, à la condition, comme le dit Aristote, de représenter les hommes meilleurs qu'ils ne sont, quoi qu'ils ne soient pas des modèles de sagesse et de vertu.

L'impression que doit produire la tragédie ne sera vraiment tragique qu'autant que le spectateur apercevra comme constituant le fond même de l'action et base du caractère, chez les personnages principaux comme motif déterminant de leurs actes, un ou plusieurs de ces grands principes de l'ordre moral l'honneur, la justice ou le droit, l'idée religieuse, la patrie, la famille, l'amour même, un amour élevé lui-même idéalisé. Ceci ne transforme pas les personnages, comme on l'a dit, en froids symboles de ces idées, mais, à

coup sûr, l'idée fondue avec le caractère fait l'intérêt vrai de la haute tragédie telle que les anciens l'ont conçue, telle qu'Aristote, qui en avait sous les yeux les chefs-d'œuvre, l'a lui-même comprise et en a donné la formule.

Tenons nous-en donc à ce que dit Aristote de cette bonté des mœurs qui ne doit pas être absolue, mais prise dans ce milieu qui, chez lui, se reproduit toujours. C'est de la bonté humaine, formée de bien et de mal, qu'il s'agit, non parfaite mais relative. Elle est nécessaire non-seulement pour l'effet tragique, mais pour l'action elle-même. Elle ne peut être absolue, car alors non seulement la tragédie manquerait son effet, mais elle ne serait pas possible. L'action tragique résulte de la lutte entre des personnages opposés, agissant d'après des motifs contraires; si ces motifs, qui sont leurs desseins, étaient retenus dans les limites de la justice et de la sagesse, ils ne se combattraient pas. L'ordre et la paix règneraient sur la scène; c'est-à-dire qu'il n'y aurait point de tragédie.

En outre, si les personnages ne doivent pas être au-dessous, ils ne doivent pas être trop au-dessus de la condition humaine, car alors ils ne seraient pas nos semblables. Ils doivent donc allier à la grandeur humaine la faiblesse et les misères de notre nature, comme le dit très bien Aristote.

Nous passons sur les autres règles, relatives à la *convenance*, à la *similitude* et à la *constance* des caractères, qui tiennent davantage à la technique de l'art et dont l'explication est dans toutes les Poétiques (V. Horace, Boileau, etc).

Nous n'avons rien à dire non plus des autres parties de la tragédie, *Pensée*, *Mélopée*, *Spectacle*, qu'Aristote lui-même a omises, ni même de la *diction* et du style auxquels plusieurs chapitres sont consacrés, mais plutôt remplis d'analyses grammaticales, ce qui en a fait contester l'authenticité.

La *division* de l'œuvre dramatique d'après son étendue, κατὰ τὸ ποσὸν, ch. XV, n'a rien non plus qui doive nous intéresser. Il n'en peut-être de même des deux genres princi-

paux de la poésie, l'*Épopée* et la *Comédie*, dont il n'est qu'épisodiquement traité dans l'œuvre d'Aristote.

IV. L'Épopée. — La comparaison de l'épopée et de la tragédie, la manière dont est résolu le problème de la supériorité de l'une sur l'autre n'est pas en effet sans intérêt à la fois théorique et historique.

Aristote préfère la tragédie à l'épopée. Les raisons qu'il en donne sont à considérer.

Ce n'est pas qu'il ne reconnaisse les avantages de la seconde sur la première. L'épopée a pour elle l'ampleur de son récit, son étendue, sa complexité, la magnificence de ses œuvres, la variété de ses épisodes, le pouvoir que le poète a de transporter l'esprit du lecteur où bon lui semble, de varier à l'infini les épisodes; tout cela, comparé à l'uniformité de la tragédie, lui confère la supériorité. L'épopée s'adresse aux esprits distingués; la tragédie plutôt aux esprits vulgaires, souvent de mauvais goût, que séduit surtout l'appareil extérieur du spectacle (XXVI).

Malgré cela, Aristote (en cela, il est grec) préfère le drame à l'épopée. Ses raisons, d'une grande sagacité, sont: 1° l'avantage de la musique et du spectacle qui contribuent à procurer du plaisir; 2° le jeu de la scène, qui frappe les yeux; 3° son genre d'imitation, qui s'enferme dans un cadre plus restreint, car ce qui est condensé fait plus d'effet, procure plus de plaisir que ce qui est disséminé dans le temps; 4° enfin, l'épopée est moins *une* que la tragédie.

Aussi peut-on tirer de l'épopée plusieurs tragédies. La tragédie l'emporte par tous ces points, et en outre par l'effet qu'elle produit dans les limites qui lui sont imposées. « J'en conclus que la tragédie est supérieure évidemment à l'épopée, puisqu'elle atteint plus complètement le but qu'elle poursuit » (ch. xxvi).

Cela est à la fois aristotélicien et grec. L'ordre et la limitation; le plaisir, comme but de l'art, ici plus grand; l'unité,

plus une, réalisée dans des conditions plus étroites d'action, de temps et d'espace ; le fini de la beauté grecque ; la mesure et la proportion ; tout cela, de la théorie passant à la pratique, explique et a dû dicter le jugement de l'esthéticien. Reste à savoir si une telle conception du genre épique convient à l'esthétique moderne.

On voit pourquoi Aristote a pu se dispenser de traiter de l'épopée, puisqu'on y trouve, selon lui, les mêmes éléments que dans la tragédie. La conception de l'épopée, comme poème national ou de la race, ou, à un point de vue plus vaste, comme embrassant le monde entier (Dante, Milton), ne pouvait venir à l'esprit d'un Grec. Homère, la source commune de toute poésie, dramatique, lyrique, comique, etc., seul étant connu, faute de comparaison, était le type entier de la poésie pour les Grecs. La préférence, d'ailleurs, on l'a dit, ne s'explique pas moins chez le philosophe, par le système et la conception du beau. Le beau réside dans l'unité et la proportion. Le drame où cette unité est la plus visible doit donc être le point culminant de l'art. Le drame réunit en outre comme accessoires tous les autres arts. La pensée d'Aristote, à ce point de vue, est vraie pour l'esthétique moderne comme pour l'esthétique ancienne.

V. La Comédie. — Comment se fait-il qu'Aristote, même dans le cercle étroit où il s'est renfermé, celui de l'art dramatique, n'ait pas traité du genre le plus voisin de la tragédie, qui s'oppose à elle ou contraste avec elle, et qu'il n'a pu se dispenser de lui comparer, comme il l'a fait à plusieurs reprises? (ch. I, II, III, IV, IX). De la Comédie, il n'est parlé qu'en passant dans la *Poétique (ibid)* çà et là, par comparaison à la forme principale que le philosophe a choisie comme objet spécial de son analyse. Dans la division des genres (ch. II), il l'oppose à la tragédie : l'une imite les hommes mauvais, l'autre les bons ou les meilleurs ἡ μὲν χείρους, ἡ δὲ βελτίους.

Ce n'est pourtant pas le mal tout à fait que ce genre de spectacle met sous nos yeux, mais une espèce de mal, le mal non nuisible et non destructif. Ce mal est le ridicule, τὸ γελοιόν, ou le risible, et il promet de s'en occuper à la fin, ὑστέρον ἐρῶμεν (ch. VI). Sa promesse n'a pas été tenue. Si l'endroit a péri, c'est une perte énorme pour l'esthétique ancienne, si pauvre ou à peu près nulle sur une matière aussi importante qu'intéressante de la théorie de l'Art et de la Poésie.

Que de questions pourtant, même à son point de vue, le philosophe esthéticien n'a-t-il pas dû voir sortir de ce sujet ardu et délicat, s'il a pris la peine de le méditer? Le comique ou le ridicule, qui apparaît dans la vie humaine sous tant de formes diverses, ne joue pas dans l'art un moindre rôle. Tous les arts imitateurs s'en emparent et le représentent à leur manière : la peinture et la sculpture, comme la poésie, la mimique et la danse, la musique elle-même, mais surtout la poésie dramatique. Il crée, à côté du tragique, un genre particulier, lui-même très varié en ses espèces et à tous ses degrés. La satire aussi lui appartient. Le comique, qu'est-il en lui-même, dans sa nature essentielle et propre? De ses formes, quelles sont les principales, depuis le haut comique jusqu'au plus bas, la farce ou la bouffonnerie, qu'Aristote, ailleurs, mais en moraliste, lui-même a décrites et jugées? Eth. Nic. IV. — Dans l'art dramatique, où il est la comédie, quel plaisir nous procure ce genre de spectacle et quelles impressions produit-il sur le spectateur en excitant le rire? Comment cette passion, dans le genre plaisant, comme la terreur et la pitié dans le genre sérieux *(supra)*, y est-elle à son tour purifiée? La *Katharsis* comique doit être comparée à la *Katharsis* tragique, car elle aussi a son importance ; l'action purificatrice, si elle ressemble à la première, ne peut être tout à fait la même, puisqu'elle s'opère d'une façon différente et par des moyens différents.

Ce genre nouveau et distinct, quelle est, comme art, sa fonc-

tion générale et propre, et comment la remplit-il? Que ce but soit enseignement, correction, perfectionnement moral ou autre, ou bien simple amusement, divertissement plus ou moins noble et fait pour des hommes libres, il faut bien le dire, ce genre particulier doit aussi avoir ses règles ou conditions nécessaires à observer en toute œuvre qui veut être conforme à l'art, κατὰ τέχνην, ou la plus belle (*supra*), de sorte que ces règles violées placent l'œuvre différente à une distance plus ou moins grande du modèle ou du type idéal.

Aristote, sur tous ces points, dans l'œuvre que nous avons de lui, est muet. Or, sur ce sujet, comme sur bien d'autres, nous trouvons qu'on l'a beaucoup trop fait parler. Sauf sa définition du ridicule, tout se réduit à quelques mots relatifs à la diction et au mètre différents selon les genres. (Ch. I, IV, IX.)

Mais cette *définition du ridicule* est restée célèbre. Elle a passé dans toutes les définitions anciennes et modernes qui lui ont été substituées. (V. Kant, Jean Paul, etc.) (1). Elle en est encore aujourd'hui la base ou condition première. Nous lui devons notre attention, et c'est par là que nous terminons cet examen de la *Poétique* d'Aristote.

Voici ce qu'Aristote dit du *ridicule :*

« La comédie est, comme nous le disions plus haut, l'imitation du *mauvais*, μίμησις φαυλοτέρων, mais non du mauvais quel qu'il soit, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, mais du *laid*, αἰσχροῦ dont le *ridicule* fait partie. En effet, ce qui est ridicule est une certaine faute et difformité qui n'est ni douloureuse ni destructive. Τὸ γὰρ γελοῖον ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον, καὶ οὐ φθαρτικόν, par exemple, un visage difforme ou contourné, mais sans souffrance. » (Ch. V.)

Platon avait déjà donné (*Philèbe*, 48, 49) du ridicule une

(1) Nous avons traité nous-même ce sujet historique dans deux articles de la *Revue philosophique*, sur la *Théorie du comique* dans l'Esthétique allemande. Nos 1er, sept. 1880 et 1er sept. 1881.

définition à peu près semblable et qu'Aristote ne pouvait ignorer. Il est aussi pour lui un mal, une difformité et même une méchanceté, πονηρία τις. C'est ainsi qu'il l'appelle, et il soumet, comme on sait, s'il ne l'exclut tout à fait, la comédie aux règles les plus sévères. (*Rép.* IV, X, *Lois*, II, VII.)

Aristote n'est ni aussi exclusif ni aussi intolérant. Il admet très bien ce genre de spectacle, sans trop le distinguer du dithyrambe et de la satire. (Ch. IV.)

Tout se réduit, dans sa *Poétique*, à ce qui a été dit. Si l'on consulte ses autres écrits, la même lacune, à peu près, s'y fait remarquer. Dans la *Rhétorique*, où parmi les moyens de persuasion et d'agir sur un auditoire, l'emploi de l'ironie et du ridicule tient une si grande place, on est étonné de ne pas les trouver. Dans les chapitres sur les *Mœurs* sont décrites les autres passions : la douceur et la honte, l'amour et la haine, etc., la terreur et la pitié (II, VIII), ainsi que les moyens de les exciter ; il n'est pas mention du ridicule. Le procès de Socrate et le souvenir de l'influence que la comédie d'Aristophane avait pu exercer sur les juges (v. Platon, *Apologie*) n'étaient pourtant pas à ce point effacés pour qu'en traitant du genre judiciaire (*Rhét.*, I, 10), le sujet ne dût être au moins par lui abordé ou indiqué. Quelques mots seulement à propos du style, pour dire que le ridicule est quelquefois fort utile dans la discussion et que l'ironie est plus noble que la bouffonnerie ne suffisent pas (III, 18). Et il renvoie à la *Poétique*, où il est dit combien il y a de sortes de ridicules, πόσα εἴδη γελοίων ἐστίν. (*Ibid.*)

Mais si nous trouvons le philosophe esthéticien en défaut dans ces endroits de son système et de ses écrits, il n'en est pas de même du moraliste.

Dans sa morale (Eth. Nic., IV, VIII) Aristote a consacré un chapitre entier à la *plaisanterie*. En ce sujet, qu'il traite non en esthéticien, mais en moraliste, il est lui-même, c'est-à-dire supérieur. De la plaisanterie, il fixe les bornes

qui sont celles du bon goût ; ce qui fait d'autant plus regretter qu'il n'en soit pas question là où elle était le plus à sa place. Dans ce chapitre, rempli d'observations fines et délicates autant que justes, le sujet n'est pas précisément le comique, mais ce qui y confine, la *plaisanterie*. En y renvoyant, il suffit de dire qu'on y retrouve toujours le même principe et la même théorie appliquée : celle du *juste milieu* comme devant imposer des bornes à la plaisanterie.

L'homme de bon ton doit garder ce *juste milieu* entre le bouffon qui cherche toujours à faire rire et l'homme à l'humeur austère ou farouche qui ne se déride jamais. (*Ibid.*)

A ce propos, Aristote trace les limites de la bonne plaisanterie. Il cite à l'appui l'exemple de la vieille et de la nouvelle comédie. Il fixe les règles que doit toujours se prescrire l'homme bien élevé. Aristote regarde la plaisanterie comme un repos et un délassement. « Comme il y a des moments de repos dans la vie, etc. » Il conclut par un retour à la distinction des trois milieux ; l'un relatif à la vérité et à la *vertu*, les deux autres au *plaisir*, à celui qui est *pur amusement* et à celui qui regarde les rapports de la vie sociale.

Pour ce qui est du *rire*, qu'excite le *ridicule* ou qui en est l'effet, Aristote ne l'a pas oublié sans doute, mais c'est en naturaliste et en physiologiste qu'il en parle, non en psychologue et en esthéticien. Il constate que l'homme est le seul des animaux qui ait le rire ; καὶ μὲν μόνον γελᾶν τῶν ζῴων τὸν ἀνθρωπον. (*De Part., an.*, III, X.) Ce phénomène singulier qui distingue l'homme comme être intelligent et vient se placer à côté de sa raison, qu'est-il ? Il ne l'explique ni ne l'analyse. Sa cause lui paraît toute physique : c'est le chatouillement ou la délicatesse de la peau, αἰτιὸν δὲ λεπτότης τοῦ δερματος et la rapidité du mouvement qui s'y porte. (*Ibid.*) Dans ce passage, Aristote semble faire, comme son maître, du rire un trouble de l'âme dont l'effet est d'ôter le calme

à la pensée et d'altérer la sensibilité ταράττειν τὴν διάνοιαν καὶ τὴν αισθήσιν. (*Ibid.*)

Mais en tout cela, on ne trouve rien qui soit une théorie du rire et du ridicule, encore moins celle du comique et de cette partie de la philosophie de l'art et de la poésie qui doit lui être consacrée. Nous devons nous en tenir au regret sans vouloir essayer d'y suppléer.

V

LA MUSIQUE, LA DANSE ET L'ACTION THÉATRALE

I. La *Musique*; son importance chez les Grecs; sa place dans les écrits d'Aristote; manière dont il l'envisage. — Sa nature; origine du plaisir qu'elle procure; son moyen d'imitation et son objet propre; en quoi elle diffère des arts figuratifs. — Discussion à ce sujet. — Sa place dans l'Éducation; sa puissance morale; la *Katharsis* musicale. — Règles et préceptes d'Aristote. — II. La *Danse* et la *Mimique;* ce qu'en dit Aristote. — L'Action théâtrale.

I. — La musique

I. — On sait quel fut de tout temps le rôle de la Musique chez les Grecs. Elle a donné son nom aux Muses. Tous les arts de l'esprit, les sciences même, lui empruntent leur dénomination commune. Longtemps elle fut alliée à tous les genres de poésie. La poésie lyrique ne fut jamais séparée d'elle. Elle fait partie du drame par les chœurs et la mélopée; l'épopée elle-même ne se conçoit pas sans elle; le poète, dans Homère, est un chantre inspiré, un aède. Les rapsodes qui récitaient ses vers les chantaient en s'accompagnant de quelque instrument, de la cithare, etc.

Ces deux arts si étroitement associés ont, en effet, des liens d'étroite parenté qui devaient, dans la pensée du philosophe, les unir ou les rapprocher. Le même signe leur est commun : le son, articulé chez l'un, simplement soumis chez l'autre aux lois du nombre et de l'harmonie. Ce signe que l'ouïe perçoit, inétendu et successif (Aristote le reconnait, *infrâ*), plus que les formes visibles, a la propriété de pénétrer dans l'âme et d'exprimer les mouvements de la vie

intérieure. Si l'un, comme art de la parole, traduit mieux la pensée et parle plus à l'esprit, l'autre remue l'âme dans ses profondeurs. C'est l'organe propre du sentiment.

Ces rapports n'ont pu échapper à l'auteur de la *Poétique*. Aussi, plusieurs des chapitres de sa *Politique* (liv. VIII, ch. I-VII) sont consacrés à la Musique. Mais c'est en homme d'État, en moraliste qu'il en parle, non en théoricien. C'est vainement, selon nous, qu'on a essayé, à l'aide de quelques textes ajoutés de la *Poétique*, de la *Rhétorique*, des *Problèmes* et de la *Morale*, de constituer une théorie précise servant de base en partie à celle de l'art tout entier (Müller, Döring). Le but que s'est proposé Aristote est, comme pour Platon, avec lequel il est ici tout à fait d'accord, uniquement l'éducation dans un État idéal, dont les institutions ont pour objet principal de former des hommes libres. La part qui doit être faite à la Musique, les règles auxquelles elle doit être soumise, tel est le sujet véritable. Toutefois, ce qui est dit, à ce propos et ailleurs, de l'art musical, de sa nature et de son objet, de sa puissance morale et de ses effets, les préceptes qui s'y joignent, tout cela forme un ensemble d'un haut intérêt et qui doit avoir sa place dans ce qui peut s'appeler l'Esthétique d'Aristote. Nous l'exposerons brièvement.

II. — Sur la *nature* et la *fin* de la Musique, ce que dit Aristote est tout à fait conforme à ce que nous savons de l'art en général (p. 33). Comme tous les arts qui n'ont pas pour but l'utile ou le nécessaire, la Musique a sa fin principale dans le *plaisir* (ἡδονή) qu'elle procure, plaisir noble, libéral et pur, si elle-même est ce qu'elle doit être, conforme à ses règles, telle, en un mot, qu'elle convient à des hommes libres. Elle sert à l'homme à charmer ses loisirs : elle est un délassement, comme le sommeil, comme le jeu sont nécessaires dans les intervalles de repos, après le travail dont la durée continue épuiserait ses forces. « Il n'y a pas de plus

noble emploi du loisir. » Mais une fin plus haute doit s'y ajouter, dont le plaisir lui-même n'est que le moyen : le but moral. Car elle est grande la puissance que la Musique exerce sur les âmes. C'est ce qui motive sa place légitime dans l'éducation ; par là, elle éveille la sollicitude du Législateur (*Polit.*, VIII).

On le voit, c'est toujours l'*hédonisme* allié à l'*éthicisme*, unis et fondus ensemble, qui est le fond de cette théorie de l'art musical, comme il en est de la poésie et des autres arts.

Avant d'examiner le rôle réservé à la Musique dans l'éducation, il est bon de déterminer la nature du plaisir qui lui est propre et son origine première.

Ce qu'en dit Aristote, tout à fait d'accord avec sa théorie du beau, mérite d'être cité. La cause, c'est le sentiment inné de l'ordre ou de l'*harmonie*. Celle-ci, l'harmonie, est l'essence de la raison. Elle a une affinité d'origine avec la nature de l'âme. L'ordre, la mesure, n'est-ce pas pour l'homme la loi qui doit présider à sa vie entière, régler tous ses mouvements et ses actes ? La musique en est l'expression ou l'imitation. Le langage d'Aristote est ici presque le même que celui de Platon (Cf. *Lois*, II).

« Pourquoi a-t-on du plaisir à entendre des rhythmes ou « des chants modulés de toute espèce ? (*Problèmes*, XIX). « N'est-ce pas parce que l'ordre, dans les mouvements, est « plus familier à notre nature que ce qui est désordonné ? « Cette parenté ou affinité se révèle partout dans la vie, « même dans les occupations les plus ordinaires. Nous tra- « vaillons, nous buvons, nous mangeons d'une façon ordon- « née. Par là, nous conservons nos forces. Tout ce que nous « faisons sans ordre déprave notre nature. Tout ce que nous « faisons avec ordre la maintient et la fortifie. Voilà pour- « quoi la symphonie nous réjouit, » συμφόνια δὲ χαίρομεν (*Problèmes*, XIX.) L'ordre, c'est la raison elle-même, ὁ μὲν οὖν, λόγος, τάξις (*Ibid.* I).

On voit à quel point l'esthéticien et le moraliste eux-mêmes s'accordent et se correspondent (1).

III. — Comme tous les arts hédoniques ou d'agrément, la Musique a son principe dans l'imitation. Celle-ci est la cause efficiente du plaisir qu'elle procure. Mais en quoi la musique, art imitatif, diffère-t-elle sous ce rapport, des autres arts, qui, eux aussi, ont le même principe? Quel est le genre propre d'imitation qui la caractérise? Ce point est très important à examiner et à spécifier.

1° Elle en diffère d'abord par son moyen propre d'imitation qui est le son, les sons de la voix et des instruments.

Le rhythme et l'harmonie auxquels s'ajoute, dans le chant, la mélodie, règlent la succession des sons. C'est ici comme la forme (εἶδος) qui s'ajoutant à la matière la détermine et la régularise (*Probl.* XIX, 26). Le son, autrement, vague, indéterminé ne fait que remplir l'oreille, il ne va pas jusqu'à l'âme, et ce n'est qu'un bruit confus, ψόγος (*Ib.*). La Musique a cela de commun avec la Poésie, qu'elle aussi se sert des sons; en cela les deux arts se ressemblent. Ils diffèrent en ce que, dans la Poésie, les sons articulés de la parole, bien qu'ils soient soumis aussi au mètre et au rhythme, ne le sont pas nécessairement (*Poét.* I, § 10), mais obéissent à d'autres lois, celles de la grammaire et du discours: la Musique, qui peut se passer du discours, ανέυ λόγου

(1) Ρυθμῷ δὲ χαίρομεν, διὰ τὸ γνώριμον καὶ τεταγμένον ἀριθμον ἔχειν καὶ κίνεῖν ἡμας τεταγμένως. (*Ibid*). De ce langage on peut rapprocher celui de Platon dans le *Timée*: « L'harmonie a des révolutions analogues à celles de notre âme, et celui qui a un commerce avec les Muses ne croit pas qu'elle ne doive servir qu'à nous procurer un plaisir frivole, mais qu'elle nous a été donnée par les Muses comme un moyen de rétablir l'ordre et l'accord dans les révolutions irrégulières de notre âme. De même, nous avons reçu le rhythme comme un secours pour corriger les manières qui manquent de mesure et de grâce dans la plupart des hommes. » (*Timée*, 515).

μέλος (*Probl.*, XIX, 27), ne relève que des siennes propres, celles du nombre et de l'harmonie.

Ainsi, la Musique, déjà par la seule vertu du moyen qui lui est propre, l'emploi des sons que règlent le nombre et l'harmonie, accomplit sa fonction particulière parmi les arts. Son plaisir propre, οἰκεια ἡδονη, y a sa source. Cela seul déjà la distingue. Tout cela est clair dans Aristote, nettement formulé ou peut aisément s'inférer de ses paroles.

2° Mais ce qui est surtout à spécifier, c'est l'objet propre que cet art est appelé lui-même à imiter ou à exprimer. Ici encore la pensée d'Aristote paraît très claire. Ce que la Musique particulièrement imite ou exprime, nous dit-il, ce sont les états intérieurs de l'âme, les sentiments, les passions, les caractères, les affections ou dispositions morales (*Polit.* VIII). D'un seul mot, c'est surtout l'ἠθὸς que nous traduisons par le sentiment moral, qui est spécialement désigné dans le langage du philosophe. Le mot et la pensée reviennent sans cesse (*Ibid. passim*) (1). Ce serait là le domaine propre de la Musique, ce qui en particulier la distingue et la sépare des arts figuratifs qui, comme moyens d'imitation, se servent des couleurs et des formes χρώματα καὶ σχήματα (*Poét.* I, § 3).

Et en effet, ce qu'exprime ou imite surtout la musique, ce qui par là spécifiquement la distingue, c'est la propriété qu'elle a d'exprimer les sentiments intérieurs de l'âme ; ses états ou caractères, la joie et la tristesse, la colère et la haine, la bonté, la douceur, le courage, la sagesse (*Polit.*, VIII, ch. 5). Les sons musicaux sont comme les images de ces sentiments. ὁμοιωματα τῶν ηθῶν — μιμήματα τῶν ηθῶν. (*Ibid.*)

Le langage d'Aristote sur ce point est formel. D'où vient à la Musique ce privilège? Aristote le dit encore et la raison qu'il donne est aussi juste que profonde. C'est, dit le

(1) *Polit.*, VIII, 5. Ἐκ μέν οὖν τούτων φανερὸν ὅτι δύναται ποιόν τι τὸ τῆς ψυχῆς ἦθος ἡ μουσικὴ παρασκευάζειν.

philosophe, que les rhythmes ou les sons rhythmés, qui sont les mouvements extérieurs du corps ont une certaine analogie avec les mouvements intérieurs de l'âme. Il semble qu'il y ait une certaine affinité entre les deux ordres de faits : καὶ τις ἔοικε συγγένεια τοῖς ἁρμονιαις καὶ τοις ῥυθμοις εἶναι (*Polit.*, VIII, 5).

Des sages n'ont-ils pas dit de l'âme, les uns qu'elle était elle-même une harmonie; d'autres, qu'elle est en elle? C'est par là que la Musique est une imitation directe des sensations morales. Franchit-elle ce degré? Va-t-elle jusqu'à l'expression des pensées? Aristote ne le dit pas. On peut inférer de ce qu'il dit qu'il est pour la négative. Ce qui est formel, c'est, selon lui, que les sons ont cette vertu particulière « d'évoquer ou d'exciter directement et par eux-mêmes des sensations morales. » Le passage toujours cité des *Problèmes* est celui-ci : « Pourquoi ce qui frappe l'oreille, seul a-t-il le pouvoir d'éveiller les sensations morales? διὰ τί τὸ ἀκουστον μόνον ἦθος ἔχει τῶν αισθητῶν. » Cela vient de l'analogie plus haut signalée, de ce que ce sont aussi des mouvements κινήσεις. Or les mouvements répondent à des actions, lesquelles sont aussi des mouvements. Ce qu'il ajoute n'est pas moins remarquable. Il n'en est pas de même de la couleur, de l'odeur et de la saveur ἀλλ'οὐ τὸ χρῶμα, οὐδὲ ἡ ὀσμὴ, οὐδε ὁ χυμὸς ἔχει (*Probl.* XIX, 27). Les sens de la vue, de l'odorat et du goût donnent plutôt des signes, σημεῖα μᾶλλον (*Polit.* VIII, 5).

Pourquoi? N'est-ce pas parce que les chants sans la voix ressemblent aux sentiments, les uns étant comme les autres des mouvements, et par là même, des actes. κινήσεις εἰσὶν, ὥσπερ καὶ αἱ πράξεις. (*Probl.* XIX, 29).

Les couleurs et les formes auraient donc plutôt un caractère séméiotique ou symbolique (symptomatique). Ce qui fait qu'à la vue d'un portrait qui nous fait plaisir à voir, on désire ensuite contempler la personne dont l'image nous est donnée (*Polit.*, VIII). En outre, le sens de la vue,

στασιμώτερον, rend les choses avec plus de calme et par degrés. Mais ce n'est pas précisément une imitation des affections morales, ce n'est que le signe extérieur revêtu de la couleur (*Polit.*, VIII, 5). La Musique, au contraire, est évidemment une imitation directe des sensations morales (*Ibid*).

IV. — Tout cela est d'une justesse parfaite et d'une sagacité profonde tout à fait dignes du grand philosophe. Mais est-il permis, comme on l'a fait (Müller, etc.), de s'emparer de ces courts passages, pour étayer, sur cette base étroite, une nouvelle théorie de l'art d'Aristote, telle que la conçoivent ses nouveaux interprètes ? Ce point, très grave, mérite d'être examiné.

1° On s'est d'abord autorisé de ces textes pour établir une distinction profonde entre les deux grandes catégories des arts, les *arts du dessin* ou *figuratifs* et les *arts des sons*, la *Musique* et la *Poésie*, ce qui est très légitime, sans doute, mais à une condition, c'est qu'on n'ira pas trop loin et que la différence, qui est très réelle, ne sera pas poussée jusqu'à l'opposition. Autrement, elle devient fausse et nous ne pouvons y accéder.

Quelle est, au juste, la pensée d'Aristote ? Affirme-t-il, en réalité, des formes et des couleurs qu'elles n'ont pas d'expression immédiate et directe, ce qui serait la propriété exclusive des sons ? Une aussi grave erreur ne peut être attribuée au philosophe sans preuve évidente. La vérité est que ce qui se voit comme ce qui s'entend, les formes et les couleurs, aussi bien que les sons, ont une vertu significative directe et immédiate, non médiate et simplement indicative. Les traits du visage et de la physionomie, la rougeur et la pâleur des joues, la clarté des yeux, l'air égaré, terne ou sombre du regard, le feu, les éclairs qui jaillissent des prunelles, tout ce qui se lit sur la figure humaine, calme ou agitée, sont-ce là de purs symboles, des emblèmes extérieurs de ce que l'âme éprouve à l'intérieur ? Ces signes qui appa-

raissent à la surface du corps, ne sont-ils pas vivants, animés? La traduction s'en fait-elle par une sorte de procédé syllogistique qui en saisit le sens par comparaison avec la chose signifiée? Non, sans doute, et ce qui s'adresse à la vue est ici, par sa nature, aussi expressif ou imitatif au sens d'Aristote, que les sons qui s'échappent de la voix humaine. L'œil est bien le vrai miroir de l'âme, *speculum animi* (Cic., *de Orat.*, III) (1).

De même, le caractère de la personne morale ne se peint-il pas dans tous les traits du visage et de la physionomie? La démarche, les gestes, les attitudes du corps, ne sont-ce pas aussi des mouvements? Qu'il y ait un degré de plus de pathétique dans le son de la voix, c'est tout ce qu'on peut accorder, malgré le *segnius irritant animos* d'Horace. Mais la différence n'est qu'en degré, non en essence.

On a donc tort, non assurément de voir dans cette distinction (Müller, Döring, Schasler, Chaignet, etc.) qui est réelle, la différence spécifique qui sépare la Musique des arts du dessin, mais de transformer cette différence en opposition. Aristote, s'il l'a fait, s'est gravement trompé, et les conséquences elles-mêmes en seraient fort graves. S'il est vrai que les couleurs et les formes sont des signes purement symboliques auxquels des sentiments ou des caractères sont extérieurement associés, il faudrait en conclure : 1° que la peinture et la sculpture, dénuées d'expression directe, ne représentent que la face extérieure des choses sans rien révéler de ce qui est au-dedans : ce qui est un paradoxe insoutenable.

2° Comment ne pas voir que cela, pris à la lettre, rompt

(1) « Voulez-vous avoir le fond de la pensée d'un homme, regardez-le dans l'œil. C'est surtout le regard qui est plein d'âme. En lui se rencontre le sentiment intime avec ce qu'il a de plus profond. Une main pressée met en contact l'âme de l'homme avec son semblable. Combien plus rapidement le regard de l'œil? (Hégel, *Esthét.*, III, 214, Trad. fr)

l'unité du système des arts qui, malgré la diversité, doivent conserver leur identité? Qu'Aristote, qui n'en parle qu'en passant, se soit exprimé comme il l'a fait, cela se conçoit. Mais le commentaire trop précis qu'on y ajoute, le rend passible d'une erreur grossière qu'il nous semble téméraire de lui attribuer. Aristote, qui plus est, se serait lui-même contredit. N'a-t-il pas dit dans la *Poétique* (XI, 10), qu'il en est des peintres comme des poètes. Les uns, comme Polygnote, imitent ou expriment les caractères, tandis que les autres n'ont pas d'expression morale? Il n'y a là ni symbolisme ni séméiotique.

Selon nous, le meilleur parti est qu'il faut laisser, ici comme souvent, à la pensée du philosophe et à sa langue une certaine latitude ou indétermination qui ne comporte pas l'absolu. Il s'agit du plus et du moins; on n'a pas le droit de préciser à ce point. Aristote, qui parle en moraliste, non en théoricien, là-dessus, n'a pas le système arrêté qu'on lui prête. Ce qu'on s'efforce d'édifier sur cette base étroite, sans même apercevoir les conséquences, ne nous paraît pas solide.

Ce qui vient à l'appui de cette opinion, c'est que, dans un autre écrit, dont l'authenticité vaut celle des *Problèmes*, il est parlé du même sujet tout autrement. Là il est dit, des couleurs et des formes, de celles du visage, etc., qu'elles révèlent le caractère moral, τὸ ἦθος τὸ ἐπι τοῦ προσώπου, *moresquœ sunt in facie*. Les couleurs et les formes du corps entier (ch. II) expriment tous les sentiments de l'âme, les passions, les états, les caractères, et cela précisément à cause du lien harmonique, de l'accord originel que la nature a établi entre les formes extérieures du corps et les mouvements intérieurs du principe qui l'anime: ce qui est le fondement même de la *mimique* et de la *physiognomonie*. ἔκ τε γάρ τῶν κινήσεων φυσιόγνωμοῦσι καὶ ἐκ τῶν χρωμάτων (*Physiognomonica*, I, 2.)

V. — De la distinction établie plus haut, il n'est donc pas permis de conclure que la Musique, parce qu'elle imite directement les caractères et les sentiments, par là diffère essentiellement des arts de la vue ou du dessin. Elle en diffère sans doute par là, mais en degré, *éminemment*, μᾶλλον, ce qui suffit surtout dans un système où l'on prétend que la gradation est établie. Les moyens d'imitation ou d'expression, les sons, étant en effet plus propres par leur degré supérieur de pathétique et de concentration, à remuer l'âme, à faire retentir dans ses profondeurs la voix du sentiment, à en faire vibrer toutes les cordes. C'est là, en effet, la vraie prérogative de cet art, ce qui lui assigne son rang parmi les arts (1).

Encore moins admettons-nous qu'on doive en conclure que la Musique, chez Aristote (*Ibid.*), contredit le principe d'imitation au sens ordinaire. Que la Musique, par une prérogative des sons, imite directement les sentiments de l'âme, tandis que la peinture ne le ferait que symboliquement; de part et d'autre, c'est toujours imiter. Il en est comme de la poésie qui imite surtout les actions, les hommes agissant πράττοντας. Il n'y a, pas plus d'un côté que de l'autre, de représentation idéale du beau, à moins qu'on ne l'entende comme il a été dit plus haut (V. *suprà*, 36).

VI. — Quelle place, d'après cela, la Musique occupe-t-elle dans le système des arts? Aristote n'en dit rien. La raison, selon nous, c'est qu'il n'a pas de système. Seulement, il est clair que, dans sa pensée, la Musique se rapproche

(1) Théophraste (Selon Plutarque : *De la manière d'écouter*) semble reproduire la pensée d'Aristote quand il dit de l'ouïe qu'elle est de tous les sens le plus pathétique παθητικώτατον πασῶν αἰσθητῶν, ou qui donne le plus entrée aux passions. La vue, le toucher, le goût font éprouver des émotions moins violentes. V. Müller, t. II, p. 184.

surtout de la poésie comme sa sœur et sa voisine ; une plus étroite parenté les unit avec les autres arts qui s'adressent à la vue non à l'ouïe. Par son mode d'expression, la Musique est plus proche de l'esprit, de la vie spirituelle que la sculpture ou la peinture; celles-ci s'éloignent davantage. C'est tout ce qu'on a droit d'inférer de la doctrine d'Aristote et de son système. Aristote n'est pas allé plus loin.

A-t-il nettement admis et reconnu, comme on le lui fait dire (Ed. Müller, Döring, Schasler), deux catégories des arts : 1° les uns, arts *immobiles* ou du repos, dont l'immobilité caractérise les images ; les autres, arts du *mouvement*, arts successifs, exprimant directement la pensée, les sentiments, les actions (la Musique et la Poésie)? Selon nous, tout cela, induit ou déduit, emprunté à de nouveaux critères est conjectural et formulé dans une langue qui n'est ou ne pouvait être celle d'Aristote. Ce qui est clair, c'est qu'Aristote n'a pas songé à classer ainsi les arts et à marquer leur gradation (Stüfenfolge, Döring).

Quant aux genres ou espèces de Musique dont il est question, sans doute, mais incidemment au point de vue moral ou de l'éducation, on peut en disserter plus ou moins savamment, mais ce n'est pas notre sujet.

VII. — C'est par le côté pratique ou *moral* qu'Aristote envisage principalement la Musique. Son but est de marquer sa place dans l'éducation : celle des hommes libres (*Politique*, VIII, 3). « S'il est un délassement digne des hommes libres, c'est la Musique (ch. III) ». En cela, le philosophe ne fait qu'exprimer la pensée commune en énonçant la sienne. « Nos pères, dit-il, la plaçaient dans l'éducation non comme chose utile et nécessaire, οὐδ' ὡς ἀναγκαῖον, mais libérale et belle, ἀλλ' ὡς ἐλευθέριον καὶ καλὴν (*Ibid.*, VIII, 3). Il n'en est pas de cet art comme des autres études ou exercices, de la grammaire, de l'économie domestique, des sciences même ou du dessin, qui sert à juger des objets d'art (ch. II, 1) ; Homère

est de mon avis quand il fait dire à un de ses héros : « convions au festin un chantre harmonieux..... le chantre dont la voix saura nous charmer. » (*Ibid.*)

Aristote, à ce sujet, décrit les effets de la Musique, sa puissance morale sur les âmes. Il indique et rejette d'abord les opinions différentes de la sienne, où elle n'est, selon le vulgaire, qu'un simple délassement ou un jeu, παίδια, comme le sommeil, le plaisir de la table, la danse; ou un passe-temps, un moyen de charmer nos soucis. Elle est bien tout cela, sans doute; mais elle a une fin plus relevée. N'est-elle pas aussi un moyen d'arriver à la vertu? C'est dans ce sens qu'il en parle et qu'il vante sa puissance morale. « Comme la gymnastique influe sur le corps, elle aussi influe sur les âmes en les accoutumant à un plaisir noble et pur » (*Ibid.*) « Elle est aussi un délassement pour l'intelligence, qu'elle contribue à perfectionner. »

Toujours ici se retrouve le moraliste dans l'esthéticien. Aristote y est d'accord avec lui-même à ce double point de vue, comme à celui de toute sa doctrine. Sa théorie du plaisir (*Eth. Nic*, x), au sens élevé qui la caractérise, y est toute entière.

Le passage mérite d'être cité : « La Musique, elle est un délicieux plaisir : elle charme les soucis de la vie. Cela seul suffirait pour la faire entrer dans l'éducation. L'homme a besoin de repos; mais il y a un emploi plus noble de la Musique, c'est celui que lui confère sa puissance sur les âmes. Qui nierait qu'elle émeut profondément, et que cette émotion va jusqu'à l'enthousiasme? Or l'enthousiasme est une affection morale » (*Polit.*, VIII, ch. v). — La Musique est donc une véritable jouissance. Et comme la vertu consiste précisément à savoir jouir, aimer, haïr comme il faut, τὸ χαίρειν ορθῶς καὶ φίλειν καὶ μίσειν, il s'ensuit que rien ne mérite mieux notre étude et nos soins que l'habitude de juger sainement les choses et de placer notre plaisir dans les sensations honnêtes et les actions vertueuses. Or, rien n'est plus

puissant que le rhythme et les chants de la Musique pour imiter aussi réellement que possible la colère, la bonté, la sagesse et tous les sentiments de l'âme (*Polit.*, VIII, ch. v).

Qui peut nier, d'après cela, que le point de vue hédonique et eudémonique ne soit le point culminant de l'esthétique aristotélicienne ?

VIII. — C'est alors et à propos de l'enthousiasme qu'Aristote évoque la *Katharsis*, cette sorte de purgation ou purification qui s'opère dans les âmes à l'audition d'un certain genre de musique, la musique religieuse ou des chants sacrés; mais il ne s'explique pas et il renvoie à sa *Poétique* pour un examen plus approfondi.

Or, pour nous, la *Poétique* n'en disant rien, nous sommes renvoyés de la *Poétique* à la *Politique*, ce qui est peu propre à éclairer le problème.

Nous ne reviendrons pas sur ce qui a été dit plus haut de ce grand débat : ce serait bien le cas cependant de distinguer, comme on a essayé de le faire, la *Katharsis musicale* de la *Katharsis tragique*. La Musique, le fait est constant, apaise les mouvements trop violents de l'âme en les assujettissant au rhythme et à l'harmonie (*Probl.*, XIX). De son côté, le drame ,qui excite la terreur ou la pitié, ôte à ces deux passions ce qu'elles ont d'excessif ou leur intensité ; il les adoucit et les purifie. Pourquoi ? Comment ? Où réside la différence ? En quoi les deux arts diffèrent-ils et se ressemblent-ils ? Là dessus, Aristote est muet, du moins dans ce qui nous reste de lui. Peut-être le mieux serait de l'imiter. On s'est évertué à le faire parler.

Puisque la Musique, dit-on, est assimilée ici à la médecine par Aristote, il est naturel de se demander comment s'opère ici la guérison. L'effet est-il homéopathique ou allopathique, homéopathique d'un côté, allopathique de l'autre ? Aristote, qui n'en dit rien, selon nous, n'y a pas songé. Tout ce qu'on a droit de dire, en se servant de sa langue, c'est

que, de part et d'autre, et dans chacun des cas, il y a allègement, apaisement, guérison, purification, etc. Cela s'opère selon les lois ou moyens propres à chaque art, mais aussi selon les lois générales de l'art. — Nous laissons le champ libre aux commentateurs.

Vouloir trop préciser ici, selon nous, c'est s'exposer comme critique à subtiliser; en tout cas, c'est s'écarter de la voie historique pour s'aventurer dans celle beaucoup moins sûre de la conjecture et des déductions hasardées.

Ce qui paraît plus clair et ne l'est guère, faute de détails, c'est la distinction qu'Aristote établit à ce sujet entre les espèces ou genres de musique, et qui motive son choix et ses préceptes. Il y a, dit-il, des chants de trois espèces : les uns, d'un caractère moral; d'autres, pratiques; d'autres, passionnés, enthousiastes, τὰ μὲν ἠθικὰ, τὰ δὲ πρακτικὰ, τὰ δὲ ἐνθουσιαστικὰ (*Polit.*, VIII, VII.)

Le mode *dorien*, comme plus viril, est plus éthique et convient mieux; le mode *phrygien*, plus pathétique, et le mode *hypophrygien*, je pense plus enthousiastique, doivent être rejetés. On a cru pouvoir expliquer cela clairement (V. Müller). Nous avouons notre incompétence et renvoyons sur ce point aux habitués de la musique ancienne.

Il faut l'avouer, ces distinctions manquent pour nous de clarté et de précision; elles sont trop générales. Aristote s'en rapporte, dit-il, lui-même à la division faite par les philosophes. Cette division, qu'est-elle ? Il est parlé aussi d'un chant plus calme, στασιμώτερον μέλος (*Polit.*, VIII, V), et d'un chant qui excite, qui met en mouvement, κινητικόν, qui fait qu'on est transporté, furieux. Il est d'autres chants qui apaisent les âmes, les guérissent et les purifient. Sur tous ces points qui peuvent avoir de l'intérêt, nous n'avons qu'à renvoyer aux auteurs qui ont traité de la musique des anciens.

Suit la critique de quelques opinions, surtout de Platon. On voudrait quelque chose de plus explicite relativement

surtout à la distinction faite par les philosophes. Quels sont ces philosophes? Nous distinguons, comme eux, le chant moral. Probablement il s'agit des Pythagoriciens (d'Eudoxe). Dans la théorie de ces auteurs, chacun de ces chants répond à une harmonie spéciale qui lui est analogue. Quelle est cette harmonie? Aux historiens de la musique ancienne de nous le dire.

La conclusion est conforme à ce qui a été dit de l'art en général de la Musique comme des autres arts. Viennent ensuite les règles et les préceptes.

X. — Étant admise la Musique dans l'éducation libérale, Aristote la soumet, comme Platon (*Lois* II, VII), à certaines règles, chez lui un peu moins sévères. Le caractère moral y domine; ses préceptes, d'accord avec ses principes, sont d'une sagesse parfaite. D'abord les enfants doivent-ils exécuter personnellement la Musique? sans doute; mais il faut préciser ce qu'il convient de demander à des hommes libres qu'on veut former à la vertu politique, puis quels chants, quels rhythmes doivent être choisis. Cette étude ne doit pas nuire à la carrière ultérieure. Il ne s'agit pas de former des artistes ou des virtuoses, mais de rendre apte à juger et à sentir le beau, à jouir de la beauté des chants et des rhythmes χαίρειν τοῖς καλοῖς μέλεσι καὶ ῥυθμοῖς (VIII, VI). Aristote, on l'a vu, distingue des chants de trois espèces: le chant moral, le chant animé, le chant passionné (ch. VII.). Le premier doit presque seul faire partie de l'enseignement. « En partant de ces principes, nous pensons, ajoute Aristote que l'on peut tirer de la Musique plus d'un genre d'utilité. Elle peut servir à la fois à instruire l'esprit et à purifier les âmes. »

Quelques mots sur le choix des *instruments* complètent cette doctrine. Les mêmes principes, dit Aristote, doivent régler ce choix. Les instruments compliqués, ou ceux qui n'excitent que des idées de volupté, les pectides, les hep-

tagones, les trigones, les sambuques sont exclus. Ce qui est dit de la flûte est à remarquer. Elle ne doit servir qu'aux artistes. Pourquoi? Les raisons conformes à l'esprit grec, ne sont pas moins selon la théorie du philosophe : 1° elle est plutôt du genre orgiastique que de l'éthique; 2° son inconvénient est d'empêcher la parole ; 3° elle déforme le visage et par là ne convient pas à des hommes libres. On en abuse à Lacédémone; à Athènes, la cité de Minerve, elle est peu estimée. Minerve rejette la flûte parce qu'elle n'a rien qui développe l'intelligence. Minerve est le symbole de l'intelligence et de l'art. Dans l'éducation, on n'admettra que des chants et des harmonies qui ont le caractère moral. (Ch. VI).

II. — La danse, la Mimique et l'Art théatral

Ce groupe des arts accessoires ou auxiliaires occupe très peu de place dans l'esthétique d'Aristote. Ce qui a trait à la Danse en particulier, a dû néanmoins fixer l'attention des interprètes de la doctrine aristotélique sur l'art en général et sur ses espèces. Il ne nous est pas permis non plus de l'omettre.

I. *La Danse.* — On n'a pas ici à rappeler le rôle considérable de la Danse dans les sociétés antiques, ses espèces et ses formes si variées, ses attributions, etc. Outre la Danse symbolique et religieuse il y avait la danse guerrière, orgiastique, etc. Dans la danse nationale se reflètent les mœurs des différents peuples. La danse, comme simple divertissement, avait sa part très grande chez les Grecs dans les fêtes publiques ou privées. On connaît la danse théâtrale des chœurs dans les représentations dramatiques, etc. Associée à la musique, mêlée à toutes les cérémonies du culte, elle était une institution religieuse, et aussi participait de la vie sociale et politique. Elle faisait partie de la gymnastique dans l'éducation, comme exercice du corps, propre à donner

de la souplesse et de l'agilité à ses membres, aussi de la grâce et de l'élégance à ses mouvements. Par son caractère d'expression morale elle devait appeler l'attention du législateur et du moraliste. On sait l'importance que Platon lui attribue dans la *République* et dans les *Lois* (II, VII). Bien qu'il la soumette à des règles très sévères, il la vante et en fait l'éloge. « Elle est un don précieux des Muses. « Jointe au chant, elle est la chorée (de χάρα, la grâce). » Il va jusqu'à dire (ce qu'il ne faut pas prendre à la lettre) que l'éducation consiste à savoir bien chanter et bien danser (*Ibid.*).

Esprit plus positif, Aristote ne semble pas la tenir en si haute estime. Ce qui est sûr c'est que, dans son plan d'éducation où la musique tient un rang si élevé, et où la gymnastique est mentionnée (*Polit.* VIII) la danse est omise; mais elle figure dans la *Poétique* (Ch. I) à côté des autres arts. Ce qu'en dit Aristote se réduit à quelques mots où cet art est distingué des autres arts par le moyen propre qui le caractérise et par l'objet qu'il lui est donné d'imiter. Ses paroles sont à citer :

« C'est par le rhythme tout seul que les artistes de la danse font leur imitation, n'employant que des rhythmes figurés διὰ τῶν σχηματιζομενων ῥυθμων (*Poét.* I, 7). Quant à l'objet, ce qu'elle imite, ce sont les *caractères*, les *passions*, les *actions* καὶ ἤθη, καὶ πάθη, καὶ πράξεις. » (*Ibid.*).

C'est tout ce qu'en dit Aristote. Ailleurs, si elle est citée (*Polit.*, VIII), c'est incidemment d'une façon assez peu honorable ; à propos du plaisir, de l'ivresse des banquets (*Ibid.*).

Du passage de la *Poétique* on a cru pouvoir tirer des conséquences qui nous paraissent en dépasser de beaucoup la portée. On s'en est servi surtout pour prouver qu'Aristote n'entend pas l'imitation au sens ordinaire, mais dans celui d'une expression idéale. Pas plus ici qu'ailleurs, nous ne pouvons y souscrire.

1° Il en est ici comme de la musique, comme de la poésie

de tout autre art imitatif. Que l'imitation porte sur des faits extérieurs ou intérieurs (actions, passions, caractères) cela ne change rien au procédé qui reste ce qu'il est : l'imitation. La danse par ses mouvements rhythmés ou ses rhythmes figurés, imite ou exprime des sentiments, des passions, des actions. Soit. Qu'on traduise même, si l'on veut, par représentation, cela encore est indifférent ; le même vague ou équivoque subsiste. Aristote, lui, n'approfondit ni ne précise. Il dirait de cet art comme des autres que les artistes de la danse imitent le meilleur, le réel ou le pire (*suprâ*). Il dirait sans doute aussi qu'il y a des danses très diverses, des danses de caractères, des danses plus ou moins passionnées. La danse représente aussi des actions, des situations morales, tragiques, comiques ; cela est évident, et n'a pu échapper à un esprit aussi sagace, mais est en dehors du véritable problème. Une fois qu'on est engagé dans cette voie, qui empêcherait de soulever de nouveau la question de la *katharsis chorégraphique ?* Le sujet est délicat, Aristote n'en parle pas. Platon pourtant l'avait touché et distingue plusieurs espèces de danses (V. *Lois*, II).

2° De la définition donnée par Aristote : « l'imitation par les rhythmes figurés » on a conclu l'équivalent de celle qui a été souvent donnée plus tard : « la danse est la statuaire en mouvement ». (Schasler).

Nous croyons qu'encore ici on s'abuse. Toutes deux, la *statuaire* et la *danse*, mettent sous nos yeux le corps humain, l'un immobile, l'autre en mouvement, l'un dans une simple apparence, l'autre dans sa réalité vivante ; mais ce sont là des analogies purement extérieures qui laissent subsister de plus graves différences. La sculpture représente le corps humain dans sa grâce et sa beauté. Quoiqu'un certain calme doive caractériser ses œuvres, elle n'est pas, au moins en apparence, dénuée de mouvement ; mais il se réduit à un seul moment qui symbolise une

action toute entière. C'est la merveille de l'art d'arrêter la marche du temps, d'éterniser la durée.

Il y a bien d'autres différences, Aristote n'en parle pas; nous devons imiter son silence. Peut-être, ce qui suit est-il beaucoup plus de notre sujet, car la théorie de l'art d'Aristote y est engagée. Qu'il soit permis au moins de faire ici une remarque sur un point caractéristique et qui tient à l'essence même de cot art comme de la mimique en général.

Ce qui distingue l'art (v. page 31) de la nature, dit Aristote, c'est que l'œuvre d'art se détache de sa cause et prend une existence indépendante. La cause efficiente reste distincte de ses effets. L'artiste quel qu'il soit, sculpteur, peintre, architecte, dépose son idée sur une matière quelconque, marbre, airain, toile, gamme, idiome parlé ou écrit qui en garde l'empreinte et est ainsi un monument. Or il n'en est plus ainsi de la danse et de la mimique. Le danseur, l'acteur est incorporé à son œuvre qui ne peut se séparer de lui. Cela tient à ce qu'il est obligé de se servir comme moyen d'imitation de son propre corps, de donner en spectacle sa personne vivante. Lui-même se met en scène incorporé à son œuvre. — Il y aurait beaucoup à dire sur ce point d'une extrême gravité. N'est-ce pas ce qui met cet art dans une position toute particulière? n'est-ce pas précisément la cause de son infériorité vis-à-vis des autres arts? Aristote ne paraît pas l'avoir aperçu; du moins il n'en parle pas et n'y fait aucune allusion.

Quelle place, selon Aristote, serait réservée à l'art chorégraphique parmi les arts? La Danse y forme-t-elle comme un trait d'union, l'anneau de transition entre les arts du dessin ou figuratifs, arts immobiles et les deux autres arts, la Musique et la poésie? Ces questions déjà indiquées nous paraissent prématurées. A cela, il n'y a toujours qu'une réponse, c'est qu'Aristote ne les a pas agitées. Aristote n'y

a pas songé, Aristote n'a pas, selon nous, de système organisé des arts (*suprà*, 52).

Un point cependant, lui-même au début déjà indiqué, sur lequel il est bon d'insister, c'est le rang et la dignité de cet art comparé aux autres arts. On regrette qu'Aristote ne se soit pas à ce sujet clairement expliqué.

Il n'y a pas trop de témérité à croire qu'il le place à un rang inférieur. Rien que son silence paraît significatif. Une pareille omission et le contraste avec Platon selon nous, en disent assez. Si cette raison ne suffit pas, peut-être serait-il permis d'interroger le moraliste en prenant pour base ce que lui-même a dit de la Musique. Aristote par exemple, dirait-il de la danse qu'elle est pour les hommes libres un noble divertissement, le plus bel emploi du loisir ? Dirait-il qu'elle conduit par le plaisir à la vertu ? Un tel éloge dans la bouche d'Aristote aurait un peu de quoi surprendre. Le χαίρειν ὀρθῶς, à la rigueur, peut s'admettre quoique avec bien des réserves. Cet art aussi a bien des genres sur lesquels la sévérité du moraliste aurait pu s'exercer.

Que plus tard le satirique Lucien ait fait de la Danse l'éloge que l'on connaît, c'est un morceau de rhéteur. Dans son plaidoyer sont cités en témoignage les plus grands philosophes, Socrate d'abord qui dans sa vieillesse se livrait encore à cet exercice, puis Platon : il est dit de la Danse qu'elle exprime ses trois parties de l'âme : l'irascible, la concupiscible et la raisonnable. Aristote n'est pas omis, n'a-t-il pas dit de la beauté qu'elle est le souverain bien ? Pour être plus précis, Lucien ajoute que la Danse, elle aussi, forme les mœurs, qu'elle purge ou purifie les passions qu'elle excite, comme il est dit de la Musique et de la Tragédie, *Ibid.* — Il est fâcheux, pour nous, que l'apologiste de la Danse se soit cru dispensé ici du commentaire ; sans doute, il aurait éclairé le sujet qui a soulevé tant de disputes chez les modernes.

II. *La mimique et l'art théâtral.* — La Danse elle-même fait partie d'un art plus général, la *Mimique* dont elle est une des formes ou espèces. Cet art, qui a son existence indépendante dans la *Pantomime*, est en général considéré plutôt comme un accessoire ou un auxiliaire allié à la Musique et à la Danse, mais surtout à l'art dramatique et à l'art théâtral. C'est l'art de l'acteur ou du comédien. Il fait partie aussi de l'art oratoire où il est l'action, dont les plus grands orateurs, Démosthène et Cicéron ont reconnu à un si haut degré l'importance et apprécié les effets (V. Cicéron *de Orat.* III).

Il est à regretter aussi qu'Aristote en ait dit si peu de chose. Dans sa *Poétique*, VI, l'art théâtral est compris, sans doute, dans ce qui est appelé la Mélopée, l'art de la déclamation unie au chant. Elle y est au cinquième rang dans le drame. Il est dit, il est vrai, qu'elle l'emporte de beaucoup en agrément sur les cinq autres parties (*Poét. VI*). Ailleurs, de l'art du comédien il ne parle guère que pour en signaler les abus et les empiètements qu'il regarde comme préjudiciables au drame et à la poésie. Il est à regretter que le comédien ὑποκρίτης souvent impose ses exigences au poète. Aristote aussi cherche la raison du genre de vie peu édifiant reproché aux acteurs (*Probl.* XXX).

Dans sa *Rhétorique* (III. I.), un article très court est consacré à l'*action oratoire*, à propos de l'élocution. Encore n'est-il question que de la voix, φώνη, de la manière de la régler, de l'approprier au discours. Trouvant que ce qui a été dit avant lui a peu de valeur, Aristote se borne à tracer un simple programme de ce qui doit être fait. Cet art de modeler la voix doit enseigner l'usage qu'on doit en faire pour chaque passion en particulier, dans quel cas il faut employer les sons aigu, grave ou moyen, les rhythmes selon les circonstances. Car il y a des qualités à considérer dans

la voix, l'étendue, l'harmonie et les rhythmes. *Ibid.* ἔστι δὲ αὕτη μὲν ἐν τῇ φωνῇ πῶς αὐτῇ δεῖ χρῆσθαι πρὸς ἕκαστον πάθος· οἷον πότε μεγάλῃ και πότε μικρᾷ καὶ πότε μέσῃ.

Du *geste* et des autres parties de la Mimique, Aristote ne dit rien. Là encore, on n'a pas le droit de le suppléer. Ce qu'on peut dire, c'est que celui qui parle avec assez de dédain de l'art de la décoration et du spectacle (*Poétiq. VI,* 48) ne doit pas avoir non plus une bien haute idée de la Mimique. Le pathétique on s'en souvient (p. 91) doit naître de l'action interne du drame plutôt que de la représentation théâtrale (*Ibid.* XIV. 1).

VI

LES ARTS DU DESSIN

PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE

I. Les arts du Dessin à peine mentionnés par Aristote. — La Peinture et la Sculpture ; leur place dans la division des arts ; leur moyen d'imitation, l'objet imité, et manière de l'imiter ; fausses conclusions qu'on en tire. Est-il vrai que les arts figuratifs imitent moins que la Musique et la Poésie. — Point de vue pratique d'Aristote. — II. L'Architecture omise par Aristote ; raison de cette omission. — Explication nouvelle, son insuffisance ; explication vraisemblable. — III. Un mot des arts libéraux et des arts serviles. — Les arts libéraux dans l'éducation.

1. — De cette catégorie des arts, les arts figuratifs ou du dessin, dont la théorie, plus que pour la poésie, exige des connaissances techniques, Aristote ne s'est pas spécialement occupé. Ce qu'il en dit se réduit à quelques mots émis çà et là d'une manière incidente, soit pour les distinguer comme arts d'imitation des autres arts (*Poét.* 1, 4), soit pour les comparer à la Poésie en rapprochant les œuvres des artistes de ceux des poètes (*Ibid.* XV, xxv) où elles sont citées comme exemples. Il est impossible d'en extraire une théorie quelconque, même en ce qui est de plus général. L'architecture même, qui pourtant devrait être classée parmi ces mêmes arts est tout-à-fait omise. La sculpture n'est nulle part distinguée de la peinture. Nous nous bornerons à quelques réflexions principalement critiques, pour compléter ce qui a été dit plus haut au sujet de la Poésie et de la Musique.

II. — 1° Comme moyen d'imitation, leur caractère commun est de se servir des couleurs et des formes, χρώμασι καὶ σχήμασι (*Poét.* I.) par opposition aux arts qui se servent des sons et qui s'adressent non à la vue, mais à l'ouïe. 2° Pour ce qui est de l'objet imité, nous ne reviendrons pas sur ce qui en a été dit (*suprà*). Aristote n'en dit rien de plus, si ce n'est qu'il en est des peintres comme des poètes : les uns, tels que Polygnote, représentent les personnages meilleurs, les autres pires, les autres tels qu'ils sont. Il y a encore ce qu'on dit de Polygnote qui, sans doute, s'attachait particulièrement au dessin ; de même que pour les poètes tragiques c'est la fable ou l'action qui est la chose principale. Il est aussi des artistes parmi les peintres qui expriment ou imitent les caractères ou les mœurs, ceux-là sans doute préfèrent le dessin. Il en est d'autres, comme Pauson, dont la peinture n'a aucune expression morale. De même à propos du merveilleux dans la poésie, il est également dit des peintres, de Zeuxis, qu'il représentait les hommes qu'il peignait de manière à préférer l'impossible qui est vraisemblable, au possible qui ne l'est pas (*Poét.* XXV). Un rapprochement non sans intérêt est celui qui est fait au chapitre xv, § 3 de la *Poétique* entre la poésie et la peinture, et où il est dit de la tragédie « qu'étant l'imitation d'êtres plus grands que le vulgaire, il faut suivre l'exemple des peintres habiles qui, tout en gardant la ressemblance, embellissent leur modèle. » Le *ut pictura poesis* sur quoi on a tant disserté, pourrait bien y avoir son origine. Mais de tout cela, et c'est peu, il est mal aisé d'affirmer quoi que ce soit de précis. On ne s'y est pourtant pas épargné. Quant à nous, il nous est impossible sur ce terrain, de suivre les nouveaux interprètes.

1° En ce qui est de la théorie, on a cru reconnaître la distinction précise des deux catégories des arts déjà signalés, ce qui peut être vrai dans la mesure également indi-

quée, mais non si l'on prétend les opposer dans une vue tout à fait systématique. Est-il permis, par exemple, de qualifier les uns d'arts immobiles ou du repos, les autres d'arts du mouvement ou successifs et d'en tirer la conclusion que l'on connaît? Ce qui est sûr, c'est qu'Aristote n'en dit rien, et qu'on est forcé pour lui de le conclure. Si l'on se permet d'aller plus loin, d'établir une gradation (Stüfenfolge) de la première série à la seconde, par cette raison que la théorie du mouvement d'Aristote (*Phys. Hist. nat.*) constitue une progression des êtres (*Processus*), laquelle doit être transportée dans son esthétique, nous dirons : Soit. Mais c'était à Aristote à le faire, non à ses commentateurs. Si d'autres plus tard l'ont fait de date récente, il faut leur en laisser l'honneur, ou l'on n'est plus historien.

2° Nous ne reviendrons pas non plus sur l'opinion déjà réfutée, et selon nous, faiblement appuyée, en vertu de laquelle les arts de la vue, la peinture et la sculpture sont qualifiés d'arts purement symboliques, séméiotiques ou symptomatiques par opposition aux deux arts vraiment imitatifs ou expressifs : la musique et la poésie. L'usage qu'on a fait, en ceci, du texte d'Aristote, nous a semblé peu propre à enrichir sa doctrine, à moins qu'une erreur grave, incapable de supporter un examen sérieux, ne doive être comptée parmi les titres solides qui nous le font admirer.

3° Faut-il admettre également qu'aux yeux d'Aristote, les arts figuratifs, la peinture et la sculpture sont « moins des arts imitateurs » (Müller, Döring, Schasler) que la musique et la poésie? La raison est, dit-on, que ceux-ci représentent ou expriment directement la vie morale, les passions, les actions, tandis que les autres n'en offrent aux yeux que la forme ou le symbole? — C'est toujours la même erreur. Cela est fort logique, sans doute, dans l'hypothèse d'une imitation qui n'est pas une imitation, mais selon nous cela tourne plutôt contre le système d'interprétation qui se trouve forcé d'admettre de pareils corollaires. Ce qui est

positif, c'est qu'Aristote nulle part ne fait ces distinctions. La logique qui les lui prête joue ici un mauvais tour à la thèse qu'elle paraît confirmer.

Quand on part de ce principe, selon nous, nullement aristotélique, celui d'une représentation idéale comme celle que l'on suppose, on est amené à cette conséquence : il est certain que les peintres, les sculpteurs qui représentent la forme humaine, ou des personnages humains même tels qu'ils sont, imitent beaucoup moins que les musiciens et les poètes. C'est absurde, mais très conséquent. Rien de tout cela, il est vrai, n'est dans Aristote. La logique le force à le dire. — Mais rien de tout cela ne reste debout, le vrai principe est rétabli et réintégré dans son véritable sens.

III. — Au point de vue pratique ou moral, Aristote, et cela est tout à fait conforme à toute sa doctrine (*Poétiq.*, VI, 13), dit que, parmi les peintres, les uns, Polygnote, s'attachant plus au dessin, à la forme, qu'à la couleur, reproduisent les caractères ou les mœurs, ἀγαθος ἠθογράφος, tandis que la peinture des autres (de Zeuxis) manque d'expression morale, οὐδὲν ἔχει ἦθος. Et il recommande dans l'éducation des jeunes gens (*Polit.* VIII, V. 7), de prendre plutôt les premiers pour modèles. Ce qui s'accorde très bien à ce qui a été dit de la Musique. Mais de là encore que conclure ? Que la forme seule ou le dessin, pour Aristote exprime le moral, l'ἦθος, et cela, parce que c'est comme la charpente de l'organisme humain que l'œuvre d'art doit représenter ? (Schasler). — Ce sera, si l'on veut, la base. Encore faut-il se garder d'aller trop loin et d'être ici exclusif. Ajouter que pour Aristote, le dessin c'est la forme, que la couleur est la matière (*ibid.*), pour nous n'a plus de sens, ou n'est plus exact. Le coloris n'a-t-il donc rien qui exprime la vie, la force, la passion, rien qui caractérise au moral l'individu ? On ne voit pas qu'il soit nécessaire de gratifier Aristote de tels paradoxes. Le fait est qu'il est muet sur ces questions ; il

serait plus discret de ne pas le faire parler. A-t-il même vu clairement qu'il y a là deux écoles de peintres en présence, distinctes, souvent même opposées, les dessinateurs et les coloristes ? (*Ibid*). C'est plus probable, mais sur leur mérite propre, il ne s'est pas prononcé. Le mieux est d'imiter son silence.

IV. — *L'Architecture.* — Parmi les arts du dessin, à côté de la sculpture et de la peinture, l'art architectural devrait figurer chez Aristote. Il semble qu'il l'ait systématiquement exclu ou omis. Sa division des arts ne le comprend pas. Nulle part ailleurs il ne lui donne une place, et ne le mentionne dans cette catégorie des arts. On en a cherché les raisons. La plus naturelle, celle qui se présente d'abord à l'esprit, c'est que l'architecture n'imite pas ; à ce titre elle ne peut-être classée parmi les arts d'imitation. Mais cette raison bonne dans l'ancien système qui attribue à Aristote l'imitation au sens vulgaire, ne l'est plus dans le nouveau, où l'imitation devient une représentation idéale. Il a fallu recourir à une autre. La difficulté n'est pas médiocre. Il importe qu'elle ne soit ni éludée ni atténuée. Elle a fourni aux nouveaux interprètes de l'esthétique aristotélicienne l'occasion de montrer la supériorité de leur exégèse.

Cet art, le plus ancien des arts, dont la sculpture et la peinture décorent les édifices, il semble qu'Aristote au contraire avait plusieurs raisons de le placer au premier rang parmi les arts non simplement nécessaires ou utiles, mais affectés à la représentation du beau. Il avait sous les yeux les monuments merveilleux dont les ruines mêmes, après tant de siècles, frappent d'admiration les regards de ceux qui les contemplent, le Parthénon, les Propylées, etc. Les artistes de génie aux ordres de Periclès, qui les avaient conçus et élevés, n'étaient-ils pas pour lui de grands artistes ? Sa doctrine à elle seule l'obligeait à considérer cet art comme l'art par excellence, le premier et le plus

parfait des arts. Si le beau, comme il le définit (*suprâ*) consiste dans l'ordre uni à la grandeur, quel art mieux que celui-ci est capable de le rendre visible aux regards ou de le réaliser ? D'autre part, si le beau se distingue du bien en ce qu'il est aussi dans les choses immobiles, ἐν ἀκινητοῖς (*Ibid*) et s'il appartient surtout aux mathématiques de le déterminer (*Ibid*), n'était-ce pas une raison décisive de ranger parmi les arts du beau celui dont l'immobilité caractérise les œuvres, qui façonne la matière et dispose ses masses pesantes, fixées au sol, avec la régularité géométrique ? Comment Aristote, en outre, qui fait de la musique un si grand éloge, n'a-t-il pas vu la similitude frappante des deux arts ? Tous deux obéissent aux lois du nombre. Tous deux produisent par ce moyen leurs plus grands effets bien qu'ils s'adressent à des sens différents. De pareilles analogies n'ont pas dû échapper au philosophe qui fait de l'harmonie (*suprâ*) la source première du plaisir que l'art nous procure (*suprâ*).

Or ce qui est positif, c'est qu'Aristote, là où il s'agit des arts d'imitation ou d'agrément, ne fait pas mention une seule fois de l'architecture. Il n'en parle qu'au point de vue du nécessaire ou de l'utile (*Phys.*, II, 11, 12, 14, 19 ; *Métaph.*, I, VII ; *Polit.*, VII (IV) 10, 11) (1).

L'art de construire, de bâtir a pour but de protéger l'homme contre les intempéries de l'air, le vent, la pluie, les rayons du soleil ἕνεκα του κρύπτειν, ἄττα καὶ σώζειν (*Phys.* II, 9), de pourvoir à la sûreté ou à la défense πρὸς ἀσφάλειαν ὥσπερ-οικειας (Cf. *Polit.*, VII, 10, 11), et aussi à l'ornement καὶ κόσμου. (*Ibid.*) Plus tard, est-il dit ailleurs (*Métaph.*, I, VII, 7),

(1) *Polit.*, VII, IV. Là où il est question des édifices qui doivent défendre la cité, des remparts et des temples, des édifices religieux destinés au culte, aux repas des magistrats. L'*ornement* κόσμος doit s'y ajouter, mais c'est tout. Il faut, tout en faisant un ornement, le rendre capable de résister à tous les systèmes d'attaque.

on éleva des édifices, des temples, des palais (*Polit.*, VIII, I, XI), mais rien n'est ajouté qui assigne à l'art de bâtir une destination distincte de la première. Nous n'avons pas le droit de faire penser autrement le philosophe.

Pour résoudre une telle difficulté, il n'a fallu rien moins que la sagacité des nouveaux interprètes aidée d'une connaissance approfondie du système. Nous avons à examiner leurs raisons.

Aristote, nous dit-on, ne s'est occupé que des arts de l'esprit. S'il ne mentionne pas l'architecture ou s'il semble l'exclure des arts d'imitation, ce n'est pas en réalité parce qu'elle n'imite pas ; mais c'est que, pour lui, l'imitation c'est plutôt la représentation idéale des choses de la vie spirituelle ou morale. Or c'est ce que l'architecture, en effet, ne représente pas et ne saurait représenter ou imiter.

Voilà pourquoi Aristote n'a traité que de la poésie et aussi en moraliste, de la musique. Ce qui l'intéresse, ce qu'il prend pour objet d'étude, ce sont les arts du mouvement, ceux qui imitent ou représentent non pas extérieurement et symboliquement, mais immédiatement l'action, la passion, les caractères, comme il est dit au début de la *Poétique*, les hommes agissant πράττοντας (*Poétiq.*, II). Aristote ne considère l'art que par le côté *subjectif*. Les arts qui imitent le côté objectif, qui ne représentent ni le mouvement ni l'action, il ne s'en occupe pas. Ce n'est pas qu'il n'admette et ne reconnaisse les deux séries, l'une subjective, l'autre objective ; sa division les comprend toutes deux. (*Ibid.*) Quant à l'architecture, si elle est exclue, ce n'est pas parce qu'elle n'est pas imitatrice, c'est qu'elle n'imite ni les actions, ni les passions, ni les sentiments, c'est qu'elle est placée en dehors de la sphère subjective (Müller, Döring).

L'explication peut être ingénieuse quoique un peu subtile, seulement elle ne répond pas à l'objection principale, celle qui est tirée du beau, de la manière dont Aristote lui-

même le conçoit et le définit. Il faut alors au moins reconnaître que sa théorie du beau ne cadre pas avec celle de l'art ; qu'elles suivent deux lignes parallèles sans se joindre ni se superposer; mais cela prouve aussi qu'Aristote a très bien vu qu'admettre l'architecture parmi les arts d'imitation, que ce soit au point de vue objectif ou subjectif, était contredire le principe même de sa théorie des arts d'agrément ou d'imitation.

On a cru s'en tirer (Teichmüller) en disant que l'architecture elle-même pouvait être regardée comme un art d'imitation, la structure de l'univers ayant été son modèle primitif, « le germe de cet art et comme son type embryon- « naire (Neuen Studien) ».

S'il ne s'agissait que de l'architecture orientale, en Perse, en Egypte ou dans l'Inde, il y aurait quelque vraisemblance.

Mais, c'est de l'architecture grecque, de l'art grec qu'il s'agit. Or, qui ne sait que le caractère de l'art grec est précisément de rompre avec le symbolisme de l'Orient, de n'obéir qu'aux lois du beau ? En particulier pour cet art, la beauté consiste dans la savante eurhythmie de ses lignes, elle-même fort peu symbolique. Ici c'est non la nature mais l'homme, le corps humain, qui fournit la mesure des proportions. Là, est sinon l'embryon, le modèle (V. Vitruve).

V. — A défaut de preuves directes, il ne restait qu'à recourir aux analogies et à invoquer le système d'Aristote dans son ensemble. Quelques mots tirés de la *Physique* (Liv. II) ont paru suffire. « Si l'architecture, dit-on, n'imite pas la nature dans ses œuvres, le procédé architectural est analogue ou similaire. Aristote assimile les lois techniques d'une maison, d'un édifice, aux lois organiques de la nature. Seulement l'art humain va plus loin. Il en est comme de l'art de se vêtir, etc. »

« Entre les mains de l'homme, l'art s'élève de la simple

nécessité à la satisfaction d'un besoin supérieur, celui d'orner, d'embellir. Exemple : les édifices publics, les maisons privées. Dès lors, le monde humain s'oppose au monde animal. Le simple utile est élevé à l'ἔθος. Le *nexus* de la causalité interne est rompu. Partout chez Aristote se trouve le principe de formation (Gestaltung, Formprincip), le penchant artistique (Kunstrieb). Ainsi dans le travail de bâtir, de construire, ce même mouvement organique se révèle dans une suite d'essais. On est parti également du mouvement immanent de l'œuvre d'art, etc. » (Schasler, *Ibid.*).

On avouera que, si c'est bien la pensée d'Aristote, il est regretter qu'il ne l'ait pas expliquée lui-même, et dans sa langue. Celle-ci est par trop allemande. C'est Kant qui parle, non le stagirite. En tout cas l'objection principale est éludée, elle reste intacte et n'est pas même abordée.

Dans le système d'interprétation que nous rejetons, il n'est pas, on le voit, aisé de répondre. L'explication, en somme, laisse inexpliqué le point principal. Dans le nôtre, rien de plus aisé et de plus clair.

V. — Si l'on admet, en effet, avec nous que le principe d'Aristote est bien celui de l'imitation au sens ordinaire, on conçoit très bien le motif déterminant de l'exclusion à l'égard de l'architecture. L'omission ici est toute naturelle. Si, d'autre part, comme il a été prouvé, sa théorie du beau ne cadre pas avec sa théorie de l'art, il n'y avait pas à ranger parmi les arts du beau un art qui réalise, sans doute, le beau, mais qui n'imite pas. Cet art a pour fin principale l'utile et le nécessaire, ce qui est tout à fait conforme à la doctrine aristotélique sur l'art en général. Cela, je l'avoue, n'est pas bien profond, mais est très clair et ne manque pas de vraisemblance. Il ne faut pas creuser bien avant pour trouver la solution du problème.

Nous y voyons la conformation de notre thèse et la justification de notre méthode.

Est-ce à dire que le beau soit exclu de cet art, que l'architecture n'ait pas à le réaliser dans ses œuvres? Loin de là, et nous n'avons qu'à rappeler ce qui a été dit plus haut à ce sujet (p. 29) (1).

Pour un grec (et Aristote quoique philosophe est grec), le beau est et doit être partout; c'est l'atmosphère générale de la vie grecque. L'architecture, l'art de bâtir et de construire, quoique sa fin soit l'utile, ne doit pas moins tendre à la plus haute beauté; elle doit l'offrir aux regards dans l'harmonie de ses formes et de ses lignes. L'utile lui-même s'offrira donc en tout et partout, sous la forme du beau. Le beau s'y ajoute même souvent à son préjudice et cela rien que pour plaire à ce peuple d'artistes. L'art de bâtir, de construire, ne perd pas pour cela sa destination première pour satisfaire à un besoin supérieur.

Il se revêt tout naturellement des formes les plus belles, les plus gracieuses et les plus majestueuses. L'Acropole est la forteresse bâtie au haut d'un rocher pour défendre la cité et garder le trésor public. Le Parthénon est la maison qui abrite la statue de Minerve, etc. Le beau s'ajoute ainsi de lui-même à l'utile. Il en est d'un édifice comme d'un vase, d'un ustensile, d'un meuble, de l'habillement. Le beau, chez les Grecs, pousse de toutes les tiges de la vie publique et privée. Est-il étonnant qu'il fleurisse, même avec l'utile, sur toutes les branches de l'art les plus diverses?

Selon nous, cette explication la plus simple est encore la meilleure. Aristote n'a pas mis l'architecture parmi les arts d'imitation comme la peinture et la sculpture, comme la poésie même et comme la musique. La raison véritable est qu'elle n'imite pas. L'architecture a pour fin principale

(1) Aristote ne l'oublie pas, il ajoute l'ornement κὸσμον. *Polit.*, VII, 9, II.

l'utile; le beau lui fournit sa règle comme à tout art, mais il n'en est ni la fin, ni l'objet (1).

VI. — Un mot sur les *arts libéraux*, en opposition aux arts serviles et la manière de les enseigner doit terminer cet examen. Ce qu'en dit Aristote, tout à fait selon l'esprit antique, ne l'est pas moins dans celui de la doctrine entière du philosophe chez lequel, selon nous, le beau et le bien, au fond identiques, doivent servir de base à la culture à la fois esthétique et morale. La beauté y sera, si l'on veut, le point culminant, mais elle-même inséparable du bien moral qui fournit la mesure. Et l'on ne doit pas oublier que la vertu elle-même pour Aristote est le bonheur; l'Eudémonisme est le terme final. De plus, la vertu pour lui, c'est la vertu du citoyen, celle des hommes libres. La morale elle-même cède le pas à la politique. Chez le philosophe, d'ailleurs, voué au culte de la pensée, le bonheur réside surtout dans la vie contemplative. Les vertus morales ne viennent qu'après les vertus intellectuelles.

(1) Cette idée est parfaitement exprimée par Cicéron dans le passage suivant où il s'agit de cet accord de l'*utile* et du *beau* dans les arts utiles : la *navigation*, l'*architecture*, *l'art oratoire*.

Linquamus naturam artes que videamus. Quid tam in navigio necessarium, quam latera, quam cavernæ, quam prora, quam puppis, quam antennæ, quam vela, quam mali, quæ tamen hanc habent in specie *venustatem* ut non solum salutis sed etiam voluptatis causa inventa esse videantur? Columnæ et templa et porticus sustinent. Tamen habent non plus *utilitatis* quam *dignitatis*. Capitolii fastigium illud et cœterarum ædium non *venustas* sed *necessitas* ipsa fabricata est. Nam quum esset habita ratio quemadmodum ex utraque tecti parte aqua dilaberetur, utilitatem templi dignitas consecuta est : ut, etiamsi in cœlo Capitolium statueretur, ubi imber esse non posset, nullam sine fastigio *dignitatem* habiturum fuisse videatur. Hoc in omnibus item partibus orationis evenit ut utilitatem ac prope necessitatem suavitas quædam ac lepos consequatur (*De orat.*, III, c. XLVIII).

Cela étant, quelle place est assignée à l'art dans la vie pratique publique ou privée, et, par suite, dans l'*éducation libérale?* On l'a déjà vu pour la musique; elle est le délassement des hommes libres, elle sert aussi, comme jouissance noble et pure à la vertu (*suprà*). Il en est de même des autres arts dont l'agrément est le but immédiat, et l'imitation le principe. Aussi, les mêmes règles doivent leur être appliquées dans l'éducation de la jeunesse. Les arts du dessin y sont soumis comme la musique et la poésie. On l'a vu aussi pour la peinture dont les œuvres ne sont offertes aux regards des jeunes gens qu'autant qu'elles ont un caractère moral (*Polit.*, VIII). De même pour la poésie et ses genres. La tragédie, celle qui épure les passions qu'elle excite, leur sera donnée au spectacle. Ils apprendront aussi les vers d'Homère, le poète qui embrasse tous les genres. La comédie sera réservée à l'âge mur, plus capable de distinguer ce qui est bien de ce qui est mal, et ce qui n'est que ridicule. Ainsi du reste.

Quoiqu'il en soit, voici comment s'exprime Aristote lui-même, sur les arts libéraux opposés aux arts serviles :

« Toutes les occupations pouvant se distinguer en libé-
« rales et en serviles, la jeunesse n'apprendra parmi les
« choses utiles que celles qui ne tendront point à faire des
« artisans de ceux qui les pratiquent. On appelle occupa-
« tions d'artisans toutes les occupations, arts ou sciences,
« qui sont complètement inutiles pour former le corps,
« l'âme ou l'esprit d'un homme libre aux actes et à la pra-
« tique de la vertu. On donne aussi le même nom à tous les
« métiers qui peuvent déformer le corps et à tous les labeurs
« dont un salaire est le prix ; car ils ôtent à la pensée toute
« activité et toute élévation (*Polit.*, VIII, II, I). »

Dans le gouvernement parfait dont lui même a tracé l'idéal, celui qui assure au corps social la plus large part de bonheur, il est dit de même : 1° d'abord du bonheur et de

la vertu qu'ils sont inséparables : 2° ensuite que, en conséquence, « dans cette république parfaite où la vertu des « citoyens sera réelle, ils s'abstiendront de toute profession « mécanique, de toute spéculation mercantile, travaux « dégradés et contraires à la vertu. Ils ne se livreront pas « davantage à l'agriculture. Il faut du loisir pour acquérir « la vertu et pour s'occuper de la chose publique (Liv. IV, « ch. VIII, p. 2). »

Aristote, on le voit, comme Platon (*Rep.*, II), ne s'occupe que de cette classe d'hommes qui sont les citoyens. La vraie éducation a pour objet de leur assurer ce qui, selon lui est la libre activité du corps et de l'esprit réglée dans une juste mesure. Tous ses préceptes tendent à ce but, on l'a déjà vu pour la Musique. On en peut dire autant du dessin. « On apprend le dessin bien moins pour éviter les erreurs « et les mécomptes dans les achats et les ventes de meubles « ou d'ustensiles que pour se former une intelligence plus « exquise de la beauté du corps. Cette préoccupation « exclusive de l'utilité ne convient ni aux âmes nobles, ni « aux hommes libres (*Polit.*, VIII, III, I). »

Ceci s'appliquera également aux exercices du corps. L'éducation libérale doit sans doute songer à former le corps avant l'esprit. Il suit de là qu'il faut soumettre les enfants à la *gymnastique* ; celle-ci doit assurer au corps la santé, lui procurer de l'adresse, mais il ne faut pas aller au delà, car on nuit également à la grâce et à la croissance du corps. Il ne s'agit pas de former des athlètes. Les spartiates ont commis cette faute ; à force d'endurcir les enfants on les rend féroces, sous prétexte de les rendre courageux. Rien de plus sage que les réflexions ici du philosophe. Le courage véritable n'est pas la férocité. « Braver noblement le danger « n'est le partage ni du loup ni d'une bête fauve ; c'est le « partage exclusif de l'homme courageux : En donnant « trop d'importance à cette partie toute secondaire de l'édu-

« cation, vous ne faites de vos enfants que de véritables « manœuvres. Voués à une seule occupation, même en « cette spécialité, ils restent inférieurs à bien d'autres « (*Ibid*). » — En tout cela l'essentiel est de garder la mesure. Ainsi on évitera de fatiguer à la fois le corps et l'esprit. La mesure dépassée, on obtient les effets contraires : « Les travaux du corps nuisent à l'esprit ; les travaux de l'esprit sont funestes au corps (*Ibid*). »

En tout cela, sans doute, on doit faire la part de ce qui est grec et doit rester grec. La cité parfaite que conçoit Aristote, pas plus que celle de Platon, ne peut être l'idéal d'une société moderne. Toutefois, ce qu'il y a de plus général, dans ces maximes, comme base de l'*éducation libérale*, au point de vue esthétique n'a pas vieilli. La dernière, surtout, quoique la pratique en soit devenue plus que jamais difficile, pourrait, ce semble, servir de devise à tout système d'éducation destiné, comme le veut le philosophe qui fut le précepteur d'Alexandre, et à beaucoup d'égards, celui du genre humain, à former des hommes libres.

CONCLUSION

PLACE D'ARISTOTE DANS L'ESTHÉTIQUE ANCIENNE.

L'examen qui précède des points principaux de la doctrine d'Aristote, sur le beau et l'art, sur la poésie et les autres arts, nous permet de porter un jugement général sur l'ensemble de cette doctrine, et de marquer ainsi la place d'Aristote, dans l'Esthétique ancienne, et par là même dans l'histoire de l'Esthétique en général.

I. — En ce qui concerne la métaphysique du beau, il ne nous a pas semblé qu'il y eût à constater, chez Aristote, un progrès bien considérable. Sa manière de définir le beau soit objectivement, soit subjectivement, ne diffère pas en réalité de celle de Platon, qui reste le fondateur de cette science. Que Platon ait placé l'idée du beau dans une région purement idéale, trop séparée du réel, que ce soit ou non le tort de sa dialectique, qu'il ait développé sa pensée sous une forme poétique et allégorique, qui souvent la rend difficile à bien saisir, cela n'ôte pas sa valeur intrinsèque au principe qui sert de base à sa doctrine. Il n'a pas moins proclamé l'idée le premier, le principal élément du beau. Ce fondement n'a pas été ébranlé (1). Transcendante ou immanente, l'Idée est restée la base de la définition. De

(1) V. Hegel: *Gesch der Philos.*, 1 *Theil,* p. 296 « Platon là-dessus a compris la seule vraie pensée à savoir que l'essence du beau est intellectuelle, l'idée de la raison, *die Idee der Vernunf.* »

plus, il a donné au beau, comme détermination concrète de cette idée, sa manifestation dans le monde réel, l'ordre, la symétrie, etc.

Aristote n'a eu qu'à recueillir sur ce point la pensée de son maître. Ce qu'il y a de vraiment original dans son esthétique, comme dans toute sa philosophie, c'est que son principe du beau, n'est plus quelque chose d'abstrait et d'immobile, comme l'Idée de Platon. C'est une réalité vivante et concrète, l'acte, l'énergie, le mouvement final (ἐντελέχεια). Sous ce rapport, c'est un progrès réel. Seulement, ce principe soulève une autre difficulté. En lui communiquant la vie, Aristote supprime son caractère idéal. La théorie d'Aristote n'a plus cette lumière supérieure qui éclaire toute l'esthétique ancienne et moderne, depuis Platon. Le beau n'apparaît plus comme la splendeur du bien et du vrai. Comment se manifeste-t-il? C'est ce qu'Aristote n'explique point; son embarras, pour le définir, est tel qu'il en revient à la doctrine de Platon. Il ne trouve pas d'autre moyen que de l'opposer au bien, en en faisant un principe d'immobilité, tandis que le bien est principe de mouvement. C'est pour cela qu'il cherche le vrai type de la beauté dans les mathématiques, lui attribuant, comme Platon, pour caractère propre, l'ordre produit par la proportion et la symétrie.

Le caractère subjectif de la définition esthétique, le désirable ou le louable en soi, plus tard ressuscité par Kant, s'applique, chez Aristote, plutôt au bien qu'au beau. Dans son langage sur ce sujet, on ne trouve rien de l'inspiration platonicienne, rien qui rappelle le *Phèdre* et le *Banquet*. L'amour, l'enthousiasme, font à peu près défaut. Cette inspiration reste la propriété exclusive et incontestable de Platon, dont les immortelles analyses, même sous la forme symbolique et allégorique, ont conservé toute leur vérité, malgré le progrès des temps. On les retrouve au fond de toutes les théories anciennes et modernes, émises sur ces

sujets d'une nature si délicate et si profonde, par les auteurs des différentes écoles.

Sur les formes et les espèces du beau, sur leur classification et leur gradation ne se décèle aucune théorie véritable dans les quelques mots que leur consacre Aristote. On est même à se demander s'il admet une idée commune qui leur serve de lien. Ce qu'on a tenté d'édifier sur cette base est, pour le fond comme pour la forme, emprunté à de récentes théories.

II. — Ce n'est pas sur la métaphysique proprement dite du beau que se révèle l'originalité d'Aristote. Sur l'art en général, sur la poésie en particulier, la doctrine d'Aristote a une toute autre importance. C'est elle qui marque sa place dans l'Esthétique ancienne et moderne ; elle explique son rôle considérable, et l'influence qu'il a exercée sur toutes les théories artistiques et littéraires à toutes les époques. C'est ici qu'il est permis de le regarder avec raison, comme le vrai fondateur de la science. Aucun de ses prédécesseurs ne saurait y prétendre, Platon, comme métaphysicien a son thème fait d'avance, qui lui fait méconnaître la vraie nature de l'art et de la poésie. Le point de vue moral et politique, qui inspire et dicte ses jugements, l'empêche d'en apprécier les œuvres, de diriger sur ce sujet un regard libre et assuré. Socrate avait à peine abordé ce sujet dans ses entretiens. Les Sophistes l'avaient traité en rhéteurs superficiels. Ailleurs, chez les poètes et les artistes, on ne trouve que des vues et des aperçus mêlés aux jugements d'une critique superficielle qu'éclaire le simple bon sens.

Aristote est le premier qui, doué d'un esprit positif et libre de tout préjugé, ait entrepris de faire de l'art et de ses œuvres une étude sérieuse et vraiment scientifique, en y appliquant sa méthode. Ce qu'il a fait pour les œuvres de la nature et de l'esprit, il l'a fait aussi pour les œuvres de l'art, particulièrement pour l'art tragique. S'il n'y a pas

réussi aussi parfaitement, il n'en a pas moins laissé une science nouvelle, qui commence avec lui.

Mais, précisément parce que cette science est à son début, qu'elle fait ses premiers pas, il importe de ne pas lui attribuer ce qu'elle n'a pas fait et ne pouvait faire, malgré le génie de celui qui la représente à ce moment, et de ne pas anticiper sur ce qui est le fruit du travail des siècles.

Sous ce rapport, tout en reconnaissant les hauts mérites du philosophe comme esthéticien, on a dû signaler les défauts et les imperfections de sa théorie, selon nous, travestie par ses nouveaux interprètes.

Un défaut capital, a-t-on dit, et qui trahit l'enfance de cette science, c'est que, chez Aristote, la théorie du beau et celle de l'art sont tout à fait distinctes. L'une n'est nullement la conséquence de l'autre. L'art n'est pas donné comme la représentation idéale du beau. Tout au plus, le beau, comme le bien, comme le vrai, le vraisemblable et le convenable, lui fournit la règle habituelle qui sert à juger ou apprécier les œuvres de l'art ou de la poésie ; mais ce n'est pas la fin réelle et véritable de l'art. C'est l'erreur, commune à presque tous les critiques modernes, d'avoir méconnu cette distinction, et d'avoir admis ou supposé dans Aristote ce qui n'y est pas, ce qui est étranger à sa pensée. Une étude plus attentive et plus approfondie a forcé depuis à le reconnaître.

Tous les arguments produits en faveur de la thèse contraire sont faibles et ont été surabondamment réfutés (1). Ce qui ressort de cet examen, c'est que l'objet de l'art, pour Aristote, sa fin véritable, c'est le plaisir, ἡδονη, un plaisir pur, noble, libéral, le plaisir des hommes libres ἥδονη τῶν ἐλευθερων ; mais ce n'est pas moins le plaisir. Ce plaisir, à son tour, est un moyen pour un but supérieur, celui de la vie humaine, le bonheur, motif premier et déterminant des

(1) Voy. Döring : *Kunstlehre von Aristoteles*, ch. II, § 3 et suiv.

actes humains, dans une conduite raisonnable et bien réglée; ce qui est conforme à toute la doctrine aristotélique. L'ευχαίρια est le pendant de l'ευπραξια (V. *Rhét.*, 1). La théorie rentre tout à fait dans celle de l'Eudémonisme ; l'esthétique vient ainsi se fondre dans la morale. Les arts d'agrément ou d'imitation n'ont pas, sous ce rapport, d'autre fin que les arts utiles. La satisfaction d'un besoin supérieur est la seule différence.

Bref, c'est toujours la fin hédonique combinée avec la fin eudémonique qui est l'objet véritable de l'art. Si d'autres fins s'y ajoutent, l'instruction, le repos, le délassement, c'est que le plaisir lui-même est moyen pour le but moral, pour la vertu (V. *Polit.*, VIII), belle sans doute, et belle par elle-même (*Ibid.*), mais identique au bonheur, dans le sens le plus noble du mot (V. *Polit.*, VIII; *Rhét.*, I; *Eth. Nic.* X).

Ceci est capital. Le but de l'art pour Aristote, le plaisir, n'est qu'un moyen pour une fin supérieure, le bonheur, lequel est lui-même identique à la vertu. Si l'on veut mettre en formule ce caractère essentiel et général de toute l'esthétique aristotélique, on peut dire, selon une expression empruntée à la Scolastique, *ars ancilla morum*.

Pour être juste, il faut reconnaître qu'Aristote a tiré de son principe tout le parti possible. Sa manière originale de traiter les questions se révèle partout. Ici, comme ailleurs, il a montré un haut bon sens, une sagacité profonde, une parfaite solidité, vrai dans toute la mesure de vérité que comporte sa théorie. Il en est ainsi de tout ce qu'il a dit de l'art imitatif en général, surtout de la musique et de la poésie, particulièrement de la tragédie qui lui semblait la poésie par excellence. Tout ce qu'il a dit de la fable dramatique, des caractères, des passions que l'art a pour tâche de purifier, est resté dans le code de la législation esthétique. On a pu y ajouter. On en a fort peu retranché. Les règles qu'il pose à ce sujet sont excellentes. Les devoirs qu'il assigne au poète et à l'artiste sont conçus dans le même

sens. On en peut dire autant du peu de mots accordés aux arts du dessin, à la manière de juger les peintres, etc., à la comédie et à d'autres arts. Tout ce qui concerne cette partie de la doctrine est à prendre en grande considération. Mais il n'est pas allé au delà ; il n'a pas franchi ce degré. On n'a pas le droit de le lui faire dépasser.

Est-ce bien là la fin véritable de l'art ? Les esprits qui ne sont pas au courant des progrès de cette science seuls peuvent l'affirmer et le croire. Mais pour quiconque possède aujourd'hui la vraie notion de l'art, Aristote est resté dans cette région moyenne où l'esthétique, n'ayant pas atteint son véritable but, en est encore à mettre l'art au service d'une puissance supérieure avec laquelle il doit s'accorder. Il concourt à un but très élevé, sans doute, mais qui n'est pas le sien ; il n'est pas libre. Dès lors, il ne lui est pas donné, à ce degré, de remplir, comme il convient, la mission qui lui est propre, et par là de prendre rang parmi les formes les plus hautes de la pensée humaine.

III. — Le principe, en effet, qui donne naissance à l'art, selon Aristote, c'est l'imitation. Il est, avons-nous dit, le père de cette théorie de l'*imitation* qui a joué un si grand rôle dans l'esthétique ancienne et moderne et qui compte encore des partisans. Pour Platon aussi l'art était une imitation de la réalité. Mais comme cette réalité elle-même, il ne pouvait être qu'un mensonge, une ombre vaine de la vraie beauté, laquelle réside tout entière dans l'idée.

Il n'en est plus de même chez Aristote. L'art, chez lui, imite le réel ; mais c'est le réel pénétré de l'idée, la forme qui le constitue étant l'essence réalisée. C'est un très grand pas fait par la science en général. L'art en participe et se trouve ainsi réhabilité. Aristote n'eût point chassé les poètes et les artistes de sa *République* même en les couronnant de fleurs.

Ce qui est donné partout, par Aristote, comme l'objet véritable de l'art, de la poésie en particulier, ce qu'elle doit surtout imiter ou représenter, ce sont les actions et les passions, les caractères, tout ce qui fait le fond de la nature morale ou spirituelle, en un mot, la réalité noble de la vie humaine. Voilà ce que l'on ne peut contester. On démontre également, par des raisons évidentes, que la mimésis d'Aristote n'est nullement cette imitation grossière d'une réalité qui n'est que la face extérieure et mobile des choses comme l'ont entendue ses partisans du dernier siècle (Batteux, Dubos et autres). Dans la pensée d'Aristote, c'est l'essence des choses que l'imitation doit atteindre plutôt que les choses elles-mêmes qui la récèlent en la voilant. Avec cette interprétation, l'on ne serait pas loin d'une certaine théorie de l'idéal, qu'il ne faudrait pas pourtant confondre avec la théorie de Platon. N'oublions pas que, pour notre philosophe, l'objet de l'art est le général, non le particulier. Aristote, dont la philosophie entière proteste contre la théorie platonicienne des idées, admet le merveilleux dans l'art. C'est donc qu'il n'a point le culte servile de la réalité.

La critique moderne a rendu un vrai service à l'histoire de l'esthétique ancienne, en restituant son véritable sens à la théorie aristotélique de l'imitation. Reste à savoir si, sur ce point capital, on n'a pas dépassé la mesure, si un pareil zèle de réhabilitation n'a pas égaré les apologistes de manière à prêter à Aristote une théorie beaucoup trop avancée, qui n'est pas la sienne, qui ne pouvait éclore qu'à la suite des progrès que la science a faits depuis en notre siècle dans la philosophie de l'art.

Sous ce rapport, nous avons essayé nous-mêmes de rétablir la vérité historique. La thèse que nous avons soutenue est celle-ci : Le principe d'imitation posé par Aristote, quel que soit le sens attaché à ce mot, n'est pas moins l'imitation proprement dite. Ce qui le prouve, c'est qu'il assigne

l'instinct d'imitation pour origine à l'art. Or, on ne peut admettre que cet instinct d'une nature inférieure en soit la vraie origine. Tout au plus en serait-il l'antécédent et la condition au sens restreint du mot. Il n'est pas plus le principe de l'art que le plaisir, ἡδονή, n'en est la fin, pas plus que la vertu elle-même n'en est la fin dernière. Là-dessus, Aristote s'est radicalement trompé, et il devait naturellement se tromper. N'ayant pas vu que le beau, une beauté supérieure ou idéale, est le vrai but de l'art, il devait rester en deçà de la vraie conception esthétique.

Quand nous disons que l'instinct d'imitation ne peut être donné comme origine de l'art, nous n'entendons pas que l'art ne puisse avoir son origine dans un instinct. La double nature de l'homme, instinct et intelligence, sentiment et idée, se révèle dans toutes ses œuvres, particulièrement dans les œuvres d'art. Seulement ici l'instinct est d'un ordre supérieur. Il est propre à l'homme qui ne le partage avec aucun autre animal. Émané de sa nature spirituelle, il appartient à l'homme comme esprit ; il est la prérogative de l'être raisonnable et libre. C'est un besoin analogue au besoin scientifique, moral, religieux, philosophique. Vulgairement, on le nomme la soif de l'idéal.

Et ce n'est pas d'un idéal abstrait qu'il s'agit, tel que la science le poursuit, ni de l'idéal moral dont nous rapproche de plus en plus la pratique constante de la sagesse, ni de l'idéal religieux qui initie les saints à la vie divine ; c'est d'un idéal de beauté réalisée sous des formes sensibles.

Voilà la vraie origine de l'art. Aristote ne l'a pas vu et ne pouvait le voir. Il faut sortir de sa philosophie pour en avoir la conception claire et distincte. Aussitôt que l'homme a satisfait aux besoins de sa nature animale et de sa condition réelle, il en éprouve un d'une tout autre espèce qui n'a rien de commun avec l'instinct ou le besoin d'imitation. Non content de ce qu'il voit autour de lui, du spectacle des objets qui s'offrent à la vue, soit dans le monde physique,

soit dans le monde moral, il aspire à sortir du réel en l'idéalisant. Il ne lui suffit pas d'en changer les proportions, d'en rectifier les traits, comme peut le faire une imitation habile. Il veut en pénétrer le sens, en saisir le principe qui l'anime, l'idée qu'elle représente, dans des images plus transparentes et plus vraies que celles qui lui apparaissent dans le monde de la réalité. Son imitation de la nature est alors une vraie création. Tout art digne de ce nom est un symbole. Le véritable artiste, et lors même qu'il n'est pas libre dans sa création, comme le peintre en portraits, ne copie point servilement la réalité, traits par traits. Il se fait une idée de l'ensemble et commence par saisir l'expression. C'est ce qu'un peintre célèbre appelait l'idée de la figure; tant qu'il ne l'avait pas dans l'imagination, il ne prenait pas son pinceau.

La pensée d'Aristote n'a point été jusque là. Ce qu'il a si bien vu et formulé comme étant l'objet de la science, à savoir l'essence (οὐσία) est aussi l'objet de l'art; mais l'un et l'autre se révèlent différemment. La curiosité propre à l'un et à l'autre, Aristote ne la distingue pas. L'instruction, le désir d'apprendre qui s'ajoutent à son principe d'imitation ne suffisent pas. Il en est de même du perfectionnement moral. Aristote n'est pas allé au delà, et il ne le pouvait. Du pur instinct imitatif à l'activité créatrice de l'art, telle que nous l'entendons, il y a un abîme à franchir. La transformation de l'inférieur en supérieur est impossible. L'œuvre d'art, à tous ces points de vue, n'est toujours qu'une copie agrandie, embellie, choisie, d'un modèle abstrait, d'une généralité morale ou métaphysique; ce n'est pas le vrai idéal de l'art où l'idée ne fait qu'un avec la forme, où la forme représente et manifeste l'idée.

L'art, pour Aristote, n'est donc qu'une seconde édition, revue et corrigée du livre de la nature. Ce qui n'est point son véritable objet. Ainsi entendu, il reste au-dessous de sa vraie destination. On ne saurait trop le redire, l'art n'est

pas une simple imitation. C'est une création, dans le sens propre du mot. Il fait apparaître un monde nouveau de formes supérieures à celles du monde réel, plus intelligibles et plus expressives. En ce sens, il est, comme l'a dit Schelling, une révélation. Dans son œuvre d'imitation, l'homme ne se montre point un singe perfectionné. Libre création d'un esprit qui a conscience de sa haute origine, l'art proteste contre une pareille hérédité. C'est faire injure aux favoris des muses, poètes, artistes, savants et philosophes, que de la leur attribuer.

On s'est efforcé (Müller, Döring, Schasler, Teichmüller, Chaignet, etc.) de transformer l'instinct aristotélique d'imitation en un principe d'ordre supérieur, de traduire l'imitation en une véritable représentation de l'idée immanente des choses, pour parler la langue de Hegel. C'est d'abord forcer le sens des mots. C'est ensuite refaire la doctrine ancienne avec des éléments nouveaux et, par un accouchement laborieux, extraire de la théorie d'Aristote ce qui n'y est pas même à l'état d'embryon.

Nous ne nions pas que la doctrine d'Aristote sur l'art ne soit un progrès réel. La nature, comme il l'entend, est elle-même une chose vivante puisqu'elle est une force créatrice agissant en vue d'une fin. En ce sens, elle aussi est artiste. Il le dit très bien : « l'art imite la nature et la nature imite l'art ». C'est là une vue profonde. Mais le problème de l'art n'en reste pas moins à résoudre, et ce n'est pas la définition d'Aristote qui peut y aider. Il est même mal posé, car nulle distinction n'y est faite entre l'art imitatif ou d'agrément et les arts utiles qui, eux aussi, imitent la nature, l'achèvent ou la perfectionnent. Il y a toujours là deux termes : la nature et l'art, dont le rapport est à saisir. Quel est-il pour l'art imitatif ? Selon Aristote l'art achève la nature, επιτελει, en s'y ajoutant; mais cela est commun à tous les arts. Aristote ne dit pas comment l'art imitatif est une catégorie des arts dont la fin est toute autre que celle des arts utiles,

ce qu'il fait à son tour, pourquoi et comment il le fait, quelle est sa vraie fin ou mission qui n'est pas d'engendrer seulement le plaisir et par le plaisir de contribuer à la vertu. Il ne dit pas quel besoin sollicite l'homme à sortir du réel, à se créer des images d'une réalité invisible, à se donner le spectacle d'une nature nouvelle, vraiment idéale, qui l'intéresse autrement que la réalité et d'une façon supérieure. Il ne dit pas comment doit s'y prendre l'esprit humain, quelle faculté il doit mettre en jeu pour réaliser ses œuvres, etc.

Si de tout cela Aristote ne dit rien, c'est que sa notion de l'art ne le comporte pas. Avant que la réponse à ces questions puisse se faire, il faut d'abord qu'elles soient scientifiquement et philosophiquement posées, ce qui se fera longtemps attendre. Il faut que le principe d'imitation diversement interprété, retourné en tout sens, soit reconnu faux ou insuffisant, qu'un autre prenne sa place et le remette à la sienne. Mais tant que règnera la théorie de l'imitation, on aura beau répéter et traduire au sens large les textes d'Aristote, chacun apportant sa glose pour appuyer sa théorie; cela ne suffisant pas, on aura beau interroger la doctrine entière du grand philosophe, refaire sa théorie à l'aide des quatre principes (Döring), rapprocher, grouper les quelques mots ou les passages de la *Poétique*, de la *Politique*, de la *Rhétorique* ou des *Problèmes*, la lumière ne se fera pas. L'oracle sera muet. La construction, péniblement construite, sera facile à renverser.

Disons-le hautement : une conception nouvelle de l'art était nécessaire pour trouver la réponse à ces questions. Elle doit sortir d'un tout autre principe que celui de l'imitation. Cette conception nouvelle est celle que nous avons dite. Elle place l'art au niveau des formes les plus élevées de la pensée humaine. Ainsi devait débuter la science. Ce n'est pas d'un bond que l'esprit humain arrive au terme de son développement, dans la science de l'art,

comme dans toutes les autres. Qui pourrait songer à en faire un sujet de critique, au créateur, sur ce point de l'esthétique ?

IV. — Une théorie des arts particuliers n'existe pas chez Aristote. Vouloir en tracer l'esquisse, d'après sa doctrine, pour chaque art en particulier, n'aboutit qu'à une construction systématique dont il est aisé de démontrer le caractère artificiel et arbitraire. Aristote, l'auteur de la *Poétique*, n'est pour nous que le théoricien de la poésie. Et encore ne l'est-il que pour le genre particulier dont il a étudié la nature et posé les règles, l'art dramatique dans sa forme principale, la tragédie.

Œuvre à la fois empirique et spéculative, conçue et composée d'après le modèle du théâtre grec et de ses chefs-d'œuvre, la *Poétique* d'Aristote contient, avons-nous dit, des règles et des préceptes d'une valeur absolue, et d'autres qui ne valent que pour la tragédie grecque. C'est à ce double point de vue qu'il faut l'examiner et la juger. Nous croyons lui avoir rendu toute justice et reconnu ses véritables mérites.

Ce n'est que l'ébauche d'une théorie partielle. On a pu voir ce qu'il y a en elle d'indestructible dans les limites où son auteur a cru devoir lui-même se renfermer. Le traité, tel qu'il nous est parvenu, n'est pas à comparer aux grandes œuvres du philosophe, à sa logique, à sa métaphysique, [à sa physique, à son histoire naturelle, à sa morale et même à sa rhétorique. Il n'en fait pas moins honneur à celui dont le génie, avec son sens à la fois positif et élevé, s'y fait partout reconnaître et admirer. Dans les limites du genre où l'auteur s'est renfermé, il restera un monument impérissable.

Mais en admettant les mérites supérieurs de ce traité, il a bien fallu montrer ce qui lui manque comme théorie de l'art dramatique et de la tragédie, telle que le progrès de la science esthétique nous la fait aujourd'hui concevoir. Le

tragique n'est défini, dans la *Poétique*, que par ses effets sur l'âme humaine. La définition célèbre d'Aristote, tant de fois répétée et commentée, ne porte en réalité que sur l'impression produite par le spectacle tragique, la terreur et la pitié. Il y a bien un mot final qui les distingue de la terreur et de la pitié réelle, la purgation ou la purification des passions, mais ce mot, si profond qu'il soit, ne suffit point à remplacer la définition de principe. De là d'interminables disputes sur ce mot devenu le champ de bataille des interprètes, commentateurs, philologues, critiques, érudits, théoriciens de l'art de toutes les écoles.

Mais d'où vient le débat et pourquoi n'est-il jamais épuisé ? La cause est toujours la même ; la notion inexacte ou imparfaite de l'art qui doit servir de base à la théorie. L'art n'étant pas ou étant mal défini, il devient impossible de déterminer exactement la nature et le caractère de ses effets pour un art quelconque, pour l'art tragique comme pour tout autre, la musique, la comédie, etc.

Aussi, après avoir assisté à cette bataille de textes, où l'exégèse la plus subtile fait assaut avec une érudition savante, on sent le besoin de sortir de cette arène étroite où les combattants eux-mêmes ne voient pas bien clair, de s'élever au-dessus de cette atmosphère poudreuse où pénètrent difficilement les rayons du soleil, d'aller respirer un air plus libre dans une région plus haute et plus sereine. On a demandé aux philosophes ce qu'ils pensaient à leur tour, comment ils comprenaient le philosophe. Interrogés sur un point aussi grave qui est aussi de leur compétence, les chefs les plus illustres des écoles contemporaines ont répondu chacun dans le sens de leur système. Certes, leur réponse méritait bien d'être enregistrée à côté de celle des purs esthéticiens, lexicographes, philologues, érudits et autres théoriciens de l'art. Mais pour nous, cette glose nouvelle, quoique supérieure, a eu le défaut de n'être pas authentique. Il nous a fallu revenir à Aristote lui-même.

Tout en ayant confiance dans cette méthode d'analyse, qui n'ajoute ni ne retranche rien à la pensée d'Aristote, nous n'avons pas la prétention d'avoir clos un débat que les obscurités du langage d'Aristote laisseront toujours ouvert à la critique. Tout au plus pouvons-nous espérer d'avoir mis un frein aux libertés de la méthode d'interprétation.

Tout ce qui touche, dans la *Poétique* d'Aristote, aux parties du drame et à sa composition, offrait moins d'intérêt, et aussi moins de difficultés. Nous avons cru devoir insister seulement sur l'*action* et *les caractères*. Nous avons dû encore distinguer ce qui est absolu et ce qui est relatif à ce sujet dans les règles d'Aristote. Les trois unités n'ont pas la même importance, pour nous autres modernes, que pour Aristote. Mais il faut reconnaître que cette trinité est dans sa pensée, qu'elle est aussi dans les traditions de la tragédie grecque. Pour cette raison, la règle élargie des trois unités a sa vérité. Il ne faut point oublier que la méthode d'Aristote prend toujours la réalité pour point de départ de ses théories. Son but est d'expliquer les choses, non de les convertir en idées, comme le fait Platon.

Quant aux mœurs et aux caractères, il n'y a qu'à admirer, chez Aristote, la force et la finesse de ses analyses, tout en faisant remarquer que, fidèle à l'esprit grec, il confond perpétuellement l'esthétique avec la morale, dans ses observations sur le but de l'art tragique. C'est encore un point dont la critique moderne aurait tort de lui faire un grief personnel. D'autre part, Aristote n'a pas vu que l'action elle-même est fatalement déterminée par le caractère des personnages dans le drame tragique. Cela semble résulter de la méthode qui a tracé les règles de l'art dramatique.

Tout en reconnaissant le caractère absolu des règles qu'Aristote a posées au sujet de l'art dramatique, il fallait aussi montrer ce qu'elles ont de relatif. Il est clair que l'idéal classique du drame, tel qu'Aristote en a tracé le plan

et étudié l'organisme, d'après les œuvres du théâtre grec, n'est pas tout à fait l'idéal qui appartient à une autre époque de l'art et de l'humanité. Ce sont, au moins des formes différentes. Un art nouveau, l'art moderne, qui, lui aussi, s'est immortalisé par ses œuvres, a dépassé le moule trop étroit de l'art et du théâtre grec. Si donc, il est des règles communes à ces deux formes de l'idéal, il est aussi des conditions qui leur sont propres. Celles-là mêmes qui subsistent comme lois éternelles de l'art, doivent s'élargir pour s'adapter à ces conditions nouvelles.

L'imperfection de la science à ce degré, la position de l'esprit grec ne permettaient pas à Aristote de l'apercevoir. De la, le côté périssable de son œuvre qui laisse subsister ce qu'elle a de durable et d'impérissable. De là, la manière étroite, malgré ce qu'elle a de vrai, dont il a compris les autres genres de poésie, l'épopée, la comédie. De là, son omission à peu près complète de la poésie lyrique.

Pour ce qui est des autres arts dont Aristote n'a nullement essayé de donner la théorie, nous n'avons pas cru devoir y suppléer. Il nous a suffi de montrer en quoi sa manière toute pratique d'envisager la musique s'accorde avec ce qu'il dit de l'art en général, et de marquer la place qu'il lui fait parmi les autres arts. Quant aux arts du dessin, la sculpture et la peinture, Aristote en fait à peine mention. Son silence absolu sur l'architecture prouve qu'il ne la regarde point comme un art imitatif. Il ne semble pas avoir compris que la sculpture et l'architecture sont les arts par excellence de la Grèce, que l'art moderne n'a point égalés au jugement même de l'esthétique moderne.

ÉPILOGUE

Qu'on nous permette, en terminant, d'ajouter quelques mots à ce qui a été dit au début de ce travail, sur la pensée qui l'a inspiré et sur la méthode qui a été suivie.

Nous croyons devoir protester contre toute intention de rabaisser en rien les mérites d'Aristote dans cette partie de sa philosophie et de ses œuvres. Mais nous l'avouons sans détour; nous n'avons pu admettre qu'on lui attribuât une esthétique qui n'est point la sienne et qui est due à un développement ultérieur de la science, telle qu'elle a été cultivée de nos jours, selon l'esprit des plus récents systèmes.

« La vérité est fille du temps. » Cette maxime de Bacon, qui est notre devise, a inspiré toute notre critique. Il nous a semblé que, en ce qui concerne l'esthétique d'Aristote, dans le pays où la science du beau et la philosophie de l'art a été cultivée avec le plus de succès et a produit ses travaux les plus remarquables, on avait trop oublié cette maxime, et qu'on s'était trop écarté de cette règle. Nous avons essayé d'y ramener chez nous l'histoire et la critique, en passant en revue les points principaux de la doctrine aristotélique sur l'art et la poésie. Pour nous, l'esthétique antique est de la science antique. A ses débuts, elle n'a pu découvrir ce que la science moderne a découvert à la suite de longs débats et de patientes recherches. Aussi croyons-nous qu'Aristote, malgré tout son génie, n'a pu trouver ni deviner

ce qui était réservé très tard à ses successeurs. Il pourrait répéter, s'il voyait sa pensée ainsi traduite, le mot qu'on a prêté à Socrate au sujet de Platon : « Que de choses ce jeune homme me fait dire auxquelles je n'ai point songé ! » La langue qu'on a fait parler au philosophe du Lycée est celle de l'esthétique allemande, moins belle et moins précise que la sienne, qu'il ne comprendrait certainement pas, mais qui récèle dans sa mystérieuse profondeur des choses auxquelles il ne pouvait penser. On ne saurait trop se défier de cette méthode trop inventive d'interprétation qui, sous prétexte d'éclaircir un texte, en change la pensée. Il faut également prendre garde de vouloir trop préciser. Car, si cette méthode est moins dangereuse que l'autre, en ce qu'elle ne change pas la pensée, elle ne la traduit pas avec une rigoureuse fidélité. Claire ou obscure, vague ou incomplète, la pensée d'un auteur est sacrée pour le traducteur. Il n'est pas permis d'y toucher. N'oublions pas que la science antique n'est pas habituée à la rigueur de nos méthodes et de nos formules.

La diversité même des sens qu'un même mot comprend est souvent l'indice de la confusion réelle des idées, qui plus tard ont été laborieusement démêlées et distinguées. Il ne faut pas non plus vouloir tout accorder dans les contradictions apparentes ou réelles qu'offre partout la pensée du philosophe ancien, prise à divers endroits de ses écrits. De même que l'obscurité ou le défaut de précision est l'indice de la complexité des problèmes non encore soumis à l'analyse, et qui le seront plus tard, de même la contradiction, qui nous apparaît à nous modernes, n'a pas toujours apparu à l'auteur, ou s'il l'a vue, il ne s'est pas attaché à la résoudre. Le devoir de l'historien est de la signaler quand il ne se croit pas en état de la lever. Cette divergence ou diversité de sens, ces contradictions même, ne sont pas rares chez les philosophes anciens. Il en est dans Aristote, comme dans Platon et dans tous les philosophes.

Il faut savoir les leur laisser, quand il n'y a pas moyen de les concilier.

Chez nos voisins, souvent trop épris de tout ce qui a l'apparence de la profondeur et de l'originalité, cette méthode modeste ne peut manquer de paraître banale, superficielle, facile, surtout négative. L'épithète de philistin pourrait bien n'être pas épargnée à l'historien qui la suit. Nous n'en persistons pas moins à la croire la meilleure et la seule vraiment historique.

Est-il besoin de dire qu'elle n'interdit nullement de chercher à éclairer la pensée du philosophe, et à la mettre, s'il le peut, d'accord avec elle-même. S'inspirer de l'esprit général de son système sera toujours aussi la meilleure manière d'en expliquer les détails obscurs et incertains. Nous croyons n'y avoir pas tout à fait manqué. Mettre à contribution ses autres écrits, comparer les textes entre eux: loin d'en dispenser, cette méthode y invite; elle en fait même un devoir à l'historien. Sous ce rapport, elle laisse le champ libre à l'érudition et à la critique. Nous l'avons pratiquée dans la mesure de nos moyens. Ce qu'elle interdit c'est d'aller au delà de ce qui est réellement dans les doctrines que le passé nous a léguées, de devancer l'ordre des temps et de méconnaître ainsi la loi de l'esprit humain.

A cet égard nous pourrions rappeler la maxime d'un ancien qui lui-même n'y est pas resté assez fidèle: *Nihil sapientiæ odiosius acumine nimio. Audi quam mali faciat nimia subtilitas et infesta sit veritati* (Senèq. Ep. 88). Mais nous préférons nous en référer au commentaire que Bacon lui-même a donné de son aphorisme : *Magnis auctoribus suus sic constet honos ut auctori auctorum, et Veritatis parenti Tempori non derogetur* (De Augm. I. 36). « Rendons aux grands auteurs l'honneur qui leur appartient, mais sans déroger à ce qui est dû au Temps, l'auteur des auteurs, le père de la VÉRITÉ.

L'ESTHÉTIQUE APRÈS ARISTOTE

OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES

Caractère général de l'esthétique ancienne après Aristote. — Causes de sa décadence, générales et particulières. — Causes inhérentes à la doctrine aristotélique. — Intérêt que conservent les productions esthétiques de cette époque. — Coup d'œil sur leur ensemble et division.

I. — Malgré les bornes et les imperfections de son œuvre, Aristote peut être considéré comme marquant le point culminant de l'esthétique ancienne. Ce qui est certain, c'est qu'après lui, rien de remarquable, au point de vue spéculatif, ne s'est produit sur les matières relatives au beau et à l'art, dans les écoles philosophiques, soit en Grèce, soit à Rome, pendant cette longue période qui s'achève avec l'École d'Alexandrie. Il faut aller jusqu'à Plotin pour trouver un penseur digne de ce nom qui reprenne avec vigueur et traite avec éclat, le problème du beau, et encore seulement dans sa plus haute généralité. On verra ce qu'il faut penser du progrès que la science alors accomplit, s'il est réel, en quoi la doctrine des deux grands philosophes, Platon et Aristote est modifiée et perfectionnée.

II. — Les causes qui expliquent cette décadence et cette stérilité sont connues; tous les historiens de la philosophie ancienne les ont signalées. C'est d'abord l'abaissement de

l'esprit spéculatif, fatigué, épuisé après de si grands efforts non tout à fait couronnés de succès, découragé par la vue des vides que laissent après eux les systèmes.

Le résultat est l'abandon des hautes questions d'ensemble et de principes qui sont le domaine propre de la philosophie. Tout ce qui est objet de science pure, ce qui doit être étudié en soi-même et pour soi-même, le monde et ses lois, la nature et ses phénomènes, les êtres qu'elle renferme, l'homme lui-même comme être corporel et spirituel cessent d'exciter la curiosité de l'esprit spéculatif et contemplatif. L'intérêt se reporte sur ce qui a trait uniquement à la vie morale ou pratique. Dès lors, comment ce qu'il y a de plus désintéressé dans la pensée humaine, ce qui apparaît comme une sorte de luxe de l'esprit, le beau, l'art et les différents arts, la poésie en elle-même et dans ses œuvres, auraient-ils le don de captiver l'attention et d'occuper une place considérable dans les méditations des philosophes? Comment seraient-ils de nouveau scrutés dans leur nature, analysés et discutés dans leurs principes, étudiés dans leurs lois générales? L'arbre n'étant plus remué à sa base et dans ses racines cesse de croître et d'étendre ses rameaux. De ses branches, la dernière et la moins vigoureuse, manquant de sève, si elle ne se dessèche, donne à peine quelques fleurs et des fruits sans saveur, qui n'arrivent pas à maturité.

Ce qui, dans l'ordre théorique ou spéculatif, fixe et absorbe l'attention de tous les philosophes, le sujet de toutes les controverses, c'est, on le sait, le problème logique de la *vérité*, la recherche d'un critérium qui serve à distinguer le vrai du faux dans les jugements humains; et, cela afin de montrer à l'homme la route qu'il doit suivre dans sa vie, comment il doit se conduire et régler ses actes, pour vivre de la façon la plus heureuse. La morale devient ainsi le centre et le but vers lequel tout converge dans la science et la philosophie. L'esthétique elle-même y est absorbée

et comme englobée. Si une petite place lui est accordée dans ce cadre ainsi restreint, elle y est à peine remarquée; elle est traitée d'une façon tout à fait incidente à propos des autres sujets auxquels elle est mêlée. Pas la moindre liberté n'est laissée à ses recherches.

Ainsi en est-il chez tous les successeurs d'Aristote, d'abord dans sa propre école; ainsi chez tous les philosophes des autres écoles : stoïciens, épicuriens, anciens et nouveaux académiciens, sceptiques ou pyrrhoniens, nouveaux et derniers sceptiques; il en est de même des éclectiques par lesquels doit se clore cette liste; c'est le caractère commun de toutes les sectes qui se produisent sur le théâtre de la Grèce proprement dite et à Rome. Avec l'École d'Alexandrie, la spéculation se ranime et reprend son essor. On voit reparaître la question du beau et celle de l'art, posée et agitée avec élévation et profondeur. Mais cet éclat est momentané. L'éclipse se fait de nouveau, et pour des siècles.

Nous n'avons pas à rappeler ici les causes morales ou sociales qui ont amené ou favorisé cette décadence. Celles qui tiennent à l'histoire même de l'art y ont une place importante; nous ne pouvons nous y arrêter.

III. — Mais on ne doit pas omettre la cause interne qui, selon nous, s'ajoute aux précédentes. Cette cause, trop oubliée, c'est l'état de la science du beau au degré où elle est parvenue avec Aristote, son imperfection même, la limite qu'elle n'a pu franchir et où elle s'est arrêtée dans la philosophie ancienne.

La solution donnée par Aristote c'est, avons-nous dit, la solution à la fois *hédonique* et morale ou *éthique*. Le beau identique au bien ne s'en distingue pas. Comme le bien, il est l'objet de la louange et du désir; comme le bien il est élément du bonheur et doit y contribuer. De même l'art qui a d'abord pour fin le plaisir ou l'agrément devient un

moyen pour une fin plus haute : le perfectionnement moral. A ce degré, très élevé sans doute, mais qui n'est ni le dernier ni le vrai, l'art n'a pas conquis son indépendance; il n'est pas entré en possession de son propre domaine ; il reste, sinon esclave, un simple auxiliaire de la morale. Bref, la vraie notion de l'art et du beau n'est pas trouvée. Elle se laissera longtemps attendre.

Or, c'est de ce point de vue, que dans toute l'antiquité, a été, après l'auteur de la *Poétique*, envisagé le problème de l'art et du beau par tous ceux qui s'en sont occupés, philosophes, rhéteurs, érudits, poètes, artistes eux-mêmes appartenant aux écoles les plus diverses.

Il n'est pas étonnant, dès lors, que ce problème reste enclavé dans le domaine des questions morales ou pratiques ; et, quand l'attention se porte sur lui, qu'il soit traité d'une façon tout à fait accessoire et incidente. Nulle part, l'idée du beau et de l'art n'apparaît comme une des formes spéciales essentielles et principales de la pensée humaine ; nulle part ne lui est accordée une place distincte et indépendante, à côté du vrai et du bien ; nulle part sa valeur, son rôle et sa dignité ne sont reconnus et appréciés.

L'esthétique d'Aristote, nous croyons l'avoir prouvé, ne va pas au delà, ne dépasse pas ce degré ; or, cela, c'est le contenu, le fond même de la doctrine aristotélique. Ce qui lui manque aussi du côté de la *forme* ne peut être nié : Pour ne prendre qu'un exemple, le mot d'*imitation*, la formule même du principe, qui, à ce titre, revient partout et s'applique à toutes les formes de l'art et de la poésie est-il adéquat à son idée, est-il clair et sans équivoque, exempt de confusion, non susceptible d'être pris en sens divers et opposés ? qui oserait le soutenir ? Que d'erreurs et de malentendus, que d'interprétations diverses de ce seul mot sont sortis ! Je ne parle ni de la *katharsis*, ni de tant d'autres termes restés obscurs et sur lesquels on discute encore ? Faut-il s'en prendre uniquement au défaut d'intel-

ligence des successeurs d'Aristote, de ses premiers adeptes aux disciples? Parmi eux, il se trouvait des esprits très distingués, d'une grande sagacité, très capables d'entendre et d'apprécier sa doctrine en elle-même et d'en tirer les conséquences. Pourquoi n'en a-t-il pas été ainsi? Aucun, nous dit-on aujourd'hui, ne l'a bien compris; aucun n'a su découvrir ce qui y était réellement ou virtuellement contenu dans ses principes. Leur attention s'est portée ailleurs. — Pourquoi si peu de ce côté? On déplore avec raison la perte de plusieurs des écrits d'Aristote où ces matières relatives au beau et à la poésie étaient éclairées sans doute et qui figurent dans le catalogue de Diogène Laërce. Pourquoi ont-ils péri? ils étaient connus d'ailleurs des premiers disciples. Pour nous, si la pensée d'Aristote, comme esthéticien, n'a pas été comprise après lui dans le sens qu'aujourd'hui on lui attribue ; si elle a donné lieu plus tard à tant d'interprétations diverses, c'est qu'elle-même n'était qu'en ébauche et qu'elle n'avait ni cette portée ni cette virtualité ; c'est, pour le redire encore, qu'elle est restée dans la région moyenne qui a été dite, et qu'elle n'a pu dépasser. L'exposé qui va suivre en sera la vérification et la preuve.

IV. — Toutefois, l'esprit humain ne subit jamais d'éclipse totale. Le champ de la pensée, une fois que, sur un point, il a été remué, et que des germes féconds ont été déposés par des esprits supérieurs, ne peut rester tout à fait stérile. On voit çà et là apparaître à sa surface, mêlées à d'autres plus vigoureuses des plantes de cette espèce encore bonnes à recueillir. La récolte en sera peu abondante. Rien d'original et de profond n'est à attendre dans cet ordre d'idées d'une pareille culture; mais le progrès se fait toujours d'une autre manière. Si les hautes doctrines font défaut, si même la pensée des maîtres est mal comprise, mal appliquée et peu développée, étant modifiée et adaptée aux systèmes nouveaux elle s'offre sous des faces nouvelles. Les emprunts qui lui sont faits plus ou moins conformes à leur esprit sont curieux

à constater et apprécier. Il n'est pas sans intérêt de voir les modifications qu'elle subit et les applications qui en sont faites selon l'esprit de chacune de ces écoles. Les principes sont négligés, mais des points de détail encore importants sont soulevés et discutés. Les observations et les réflexions auxquelles ils donnent lieu, conservent leur valeur indépendante. Tous ces matériaux rassemblés peuvent servir plus tard à construire un nouvel édifice quand les bases en seront posées.

A côté d'ailleurs et en dehors des écoles philosophiques, s'offrent des écrivains plus ou moins célèbres et illustres, qui, sans aborder de front et dans leurs principes, ces questions de l'art et du beau, n'ont pu, dans leur spécialité, y rester étrangers. Ce sont des *Rhéteurs* et des *Grammairiens*, des *historiens de l'art*, des *artistes* mêmes, et des *poètes*, à qui la doctrine d'Aristote ainsi que celle de Platon, ne saurait avoir été inconnue. Sciemment ou non, elle a dû servir de base souvent à leurs jugements. Elle se retrouve au fond de leurs maximes qui servent à les motiver. C'est de la technique de l'art principalement qu'ils s'occupent. Ils en exposent les règles et les préceptes, ils donnent des conseils, etc. Mais ils ne peuvent se désintéresser des résultats généraux, avant eux obtenus et mis en circulation dans tous les esprits cultivés. Leurs maximes qu'ils ne croient devoir qu'au bon sens relèvent souvent d'une science plus haute, celle des philosophes. Il ne sera pas sans intérêt de reconnaître ces emprunts et l'influence qu'à exercée sur leur esprit la théorie des maîtres, soit Aristote, soit Platon, et l'emploi qu'ils ont fait de la doctrine de ces grands philosophes.

Parmi les arts, ceux dont le mode d'expression est la parole, l'éloquence et la poésie, devront être à ce point de vue, principalement étudiés, leurs règles et leurs préceptes être posés par ces écrivains. La *Poétique* d'Aristote ainsi que sa *Rhétorique* n'ont pu manquer de fixer surtout leur attention et d'être mis par eux à contribution. Cette époque

est celle où fleurissent en Grèce et dans tout l'empire romain, les Rhéteurs, les Sophistes et les Grammairiens. La poésie elle-même, qui devient de plus en plus réfléchie et moins naïve, sent le besoin de se rendre compte d'elle-même et d'exposer ses règles. On ne s'étonnera pas de voir des poètes comme Horace, Perse, Juvenal et d'autres, éprouver ce besoin, subir l'influence des philosophes et s'inspirer de leur doctrine, son reflet apparaître dans leurs écrits.

V. — Notre *division* est ainsi toute tracée. — 1° Nous avons d'abord à suivre l'esthétique ancienne dans les écoles philosophiques qui, à dater d'Aristote, se succèdent, soit en Grèce, soit à Rome, pendant la longue période qui s'écoule jusqu'à l'école d'Alexandrie, chez les *péripatéticiens*, les *épicuriens*, les *stoïciens*, les *nouveaux académiciens*, les *sceptiques* et chez ceux qui, sans avoir de doctrine propre, choisissent et essaient de combiner les fragments de vérité qu'ils empruntent aux autres doctrines ou les *éclectiques*. — 2° En dehors de ces écoles et de ces systèmes, nous interrogerons discrètement sur ce qui est de notre domaine, à savoir les principes, les écrivains qui sans être des philosophes ni de purs esthéticiens, ont émis des vues, laissé des aperçus, porté des jugements de quelque valeur sur les points importants de la science du beau et qui méritent d'être cités ; nous ferons ressortir surtout ce qu'ils doivent à Aristote et à sa Poétique. — 3° Notre attention devra se concentrer à la fin sur la grande école qui termine le mouvement spéculatif de la pensée antique et qui a devancé le christianisme, l'école d'Alexandrie. Il importe de savoir, au juste, ce que doit l'esthétique ancienne au penseur original et profond qui seul à peu près la représente, ce qu'il emprunte lui-même à Platon et à Aristote, et ce qui lui est propre, de montrer le pas qu'il a fait faire à cette science et le point où lui-même s'arrête, sans négliger de jeter un coup d'œil sur ses successeurs.

I

LES PÉRIPATÉTICIENS

Caractère de l'école péripatéticienne après Aristote. — *Théophraste*, sa place comme philosophe : ses écrits relatifs à l'esthétique. Ce qu'on peut augurer de sa doctrine comparée à celle d'Aristote. — *Aristoxène* : sa place comme philosophe et sa théorie musicale; sa définition de l'âme une harmonie; comparaison avec Aristote. — Les autres péripatéticiens *Dicearque*, *Straton de Lampsaque*, *Ariston*, *etc.*

On connait la direction que prit l'école péripatéticienne après Aristote. A la méthode expérimentale du maître, celle-ci large et ouverte, où la spéculation ne se sépare pas de l'expérience, succède un empirisme de plus en plus étroit, à peu près indifférent aux principes, et s'inquiétant peu de l'ensemble, s'attachant aux questions de détail et aux faits particuliers, incapable d'en saisir le lien et d'organiser un système. Les problèmes de l'ordre physique ou naturel prennent le pas sur ceux de l'ordre moral ou spirituel. Le matérialisme, déjà assez clairement accusé chez les successeurs directs, est nettement formulé chez les derniers de ces péripatéticiens. L'École d'Aristote donne la main à celle d'Épicure.

Ce sont là des conditions peu favorables à la science du beau, à l'intelligence de l'art et de ses œuvres.

I. — *Théophraste*, le chef de l'École et qui remplace Aristote, se distingue plutôt par l'étendue et la riche variété de ses connaissances que par la force et par l'originalité de sa pensée. Érudit plutôt que philosophe, il est

vanté surtout pour la douceur et l'élégance de sa parole et de son style, ce qui lui valut son nom, témoignage flatteur de ses contemporains mieux en état que nous de goûter les mérites de l'écrivain, moins peut-être d'apprécier ses autres titres (1). Il est connu des savants, comme naturaliste, également bons juges de ses œuvres.

La place qui lui est aussi assignée comme moraliste par son traité des Caractères, en a fait pour nous, un prédécesseur de Labruyère. Les matières relatives à l'esthétique, en particulier à la poétique ne lui furent pas étrangères. Elles figurent parmi les nombreux traités, dont la liste nous est parvenue, sous ces titres : de l'*enthousiasme*, de l'*harmonie*, de la *comédie*, deux *poétiques*, sur la *musique*, sur les *musiciens* (2) (Diog. Laërce) sans compter les traités sur la rhétorique et l'art oratoire. (*ibid.*)

Aucun de ces écrits ne nous est parvenu ; aucun non plus n'est beaucoup mentionné dans les auteurs qui sont venus après lui. Les deux poétiques sont tout à fait oubliées, ce qui ne donne pas une haute idée de l'importance de la doctrine qui y était contenue.

Quelle pouvait être dans sa généralité cette doctrine ? La comparaison avec Aristote eût été ici bien faite pour nous intéresser. A défaut de renseignements positifs il n'est pas défendu, en s'appuyant sur ce qui nous est bien connu du philosophe et de sa morale, d'induire ou de conjecturer ce que devait être au moins quant à l'esprit général et aux principes, l'esthétique du disciple d'Aristote devenu après lui le chef de l'École péripatéticienne.

L'esthétique ancienne est étroitement liée, comme on le sait, à la morale, au point presque toujours de s'y absorber

(1) Cic., *Tusc.*, V. 9 : hic elegantissimus omnium philosophorum et cruditissimus. — *Acad.*, 1, 9. Vir oratione suavis. — *Id. Orat* 19. — Theophrastus divinitate loquendi nomen invenit.

(2) V. Plutarque, *Sympos.* VI, *Id. de musica*

et de se confondre avec elle. Mais elle demande à être maintenue dans une région élevée, celle où l'idéal de la vie humaine apparaisse supérieur aux intérêts vulgaires et ne soit pas trop rapproché du réel. Le beau moral identique au bien, s'il n'est tout à fait conçu comme chez Platon, à la hauteur où l'avait placé le disciple de Socrate, ne devait pas descendre au-dessous du niveau où Aristote lui-même le place, d'Aristote qui parle de la vertu en termes souvent si éloquents et non sans enthousiasme. (Eth. Nic. I. II. X.)

La morale de Théophraste est loin d'offrir ce caractère. Le moraliste dont Cicéron nous dit que, malgré sa probité vantée, sa noblesse de sentiments, en quoi il aurait égalé sinon surpassé son maître, il brisa l'autorité de l'ancienne discipline, qu'il dépouilla la vertu de sa beauté et la rendit trop facile *fregit auctoritatem veteris disciplinæ. Spoliavit enim virtutem suo decore imbecillem que reddidit* (Acad. I. 9) ne plaçait pas très haut, son idéal moral. Il est vrai qu'il ajoutait, ce qui est plus aristotélicien, parce que la vertu ne suffit pas à rendre l'homme heureux *quod negavit in ea sola positum esse beate vivere* (*ibid*). Mais on sait que d'autre part, il accordait beaucoup plus qu'Aristote aux biens temporels dans son livre de la vie heureuse, *quem scripsit de vita beata*. (*Tusc*. V. 9. *Id*. 8. 30.).

Or, si l'art, l'art tragique surtout, selon la formule d'Aristote, est une imitation de la vie dans ce qu'elle a d'heureux et de malheureux (*Poétique* VI. 15), il serait, on l'avouera, difficile d'accorder ici le maître et le disciple, encore moins facile de faire bénéficier celui-ci des hautes théories que l'on prête au stagirite, de sa manière par exemple d'entendre la purification des passions que la tragédie et la musique doivent opérer.

Avec Théophraste, *l'eudémonisme* d'Aristote évidemment s'abaisse. L'esthétique doit y participer. Le plaisir pur, élevé, noble, digne des hommes libres, qui selon Aristote constitue la jouissance que l'art doit procurer, perd de sa

valeur avec sa pureté, puisé qu'il est à une source moins élevée et plus près du réel.

Ce qui suit est plus grave encore et porte un coup plus violent à la doctrine aristotélique. 1° Il est dit de Théophraste qu'il bannissait de sa morale toute considération de la vie future, ce qui rend assez difficile dans l'art d'y conserver le merveilleux. 2° Mais ce qui lui valut, au dire de Cicéron, les plus vifs reproches de tous les vrais philosophes, c'est qu'il accordait beaucoup trop à la fortune *multum admodum fortunæ datur* (*De finib.* V. 4-5); c'est surtout la maxime qui proclamait formellement que le hasard, non la sagesse, régit la vie humaine; *vitam regit fortuna non sapientia* (*Tusc.* V. 9). On se demande, dès lors comment pouvait être d'accord avec l'auteur de la poétique, le moraliste esthéticien qui professait de telles maximes. Lui-même avait composé deux poétiques. L'art dramatique, la tragédie devait y avoir sa place. La fable ou l'action tragique y était analysée, jugée, soumise à des règles.

Or, celle-ci, l'action tragique est régie par le destin, par des lois fatales contre lesquelles lutte la liberté humaine. C'est là ce qui fait le haut intérêt du spectacle ancien, non seulement de l'action, mais aussi des caractères; c'est ce qui les ennoblit, les relève, nous inspire une vraie sympathie. Si c'est la fortune ou le hasard qui préside à ces événements, tout est abandonné au caprice et à l'arbitraire. Qui ne voit ce qui en résulte, et pour la fable ou la structure entière du drame, et pour l'effet produit sur l'âme du spectateur? La fable est insignifiante; elle ne s'adresse plus à la raison. La terreur et la pitié à l'égard des personnages perdent leur vrai caractère. Que sera la *catharsis* tragique expliquée de cette façon avec un tel principe? Il n'y a plus ici place que pour l'antagonisme ou le choc des intérêts, le jeu désordonné des passions. Le théâtre grec qu'Aristote a sans cesse sous les yeux et dont il déduit les

règles, Théophraste ne l'avait pas moins présent devant lui. Est-il possible de l'expliquer avec une semblable théorie? Le théâtre d'Euripide peut-être à un certain degré; mais celui de Sophocle et d'Eschyle? On se demande comment le disciple éloquent, qui enseignait sur ces matières à deux mille auditeurs, leur faisait goûter la doctrine de son maître sur tous ces points qu'aujourd'hui on explique si facilement à d'aide de théories plus modernes.

Nous n'insisterons pas davantage sur les autres parties du drame et de l'épopée; mais on ne peut omettre de Théophraste ce qui a trait aux *mœurs* et aux *caractères*. Il semble, en effet, que l'auteur des *Caractères* dût mieux réussir sur ce point et fût en état de confirmer ce que dit Aristote des mœurs dans la tragédie et de justifier les préceptes qu'il donne à ce sujet. Il n'en est rien cependant. Outre que les mœurs ne peuvent se séparer de l'action, Théophraste, dans le traité qui nous reste de lui, ne fait que d'écrire et dessiner des portraits en pur moraliste, non en esthéticien. Et encore ce qu'il décrit ce sont les trayers et les ridicules des hommes. Chez le prédécesseur de Labruyère (la remarque en a été faite), pas un caractère noble, élevé, sérieux, n'apparaît. Les hautes qualités de l'âme sont par lui tout à fait négligées. Cela peut convenir à la comédie, mais encore à un genre particulier, la comédie d'intrigue, non à la haute Comédie. On reste toujours dans la région moyenne ou inférieure.

Nous ne poursuivons pas ce parallèle sur d'autres points, où la comparaison n'est guère possible. Ce qui précède suffit pour marquer l'esprit différent selon lequel devait être conçue et exécutée la poétique du maître et celle de son savant et élégant disciple.

Pour ce qui est des questions plus générales sur la nature du beau et celle de l'art, il n'en est pas fait mention dans les nombreux écrits dont la liste imparfaite nous a été transmise (Diog. L. V. 2.).

Il est difficile de croire, néanmoins, que le beau dans la nature, ses différentes formes ou espèces, aient été oubliées totalement dans les descriptions du naturaliste. Aristote, qui avait écrit un livre entier, sur le beau, que Théophraste avait sous les yeux, n'avait pas omis, sans doute, ce côté de son sujet. On trouve dans sa rhétorique un chapitre où est décrite la beauté selon les différents âges, καθ'ἡλίκιαν et les professions (1), ce qui a fait dire même à tort qu'il ne reconnaissait pas d'idée unique et commune du beau (Zimmermann).

La beauté du jeune homme n'est pas celle de l'homme fait; celle du vieillard, la beauté de l'athlète, etc. Il y avait là pour l'auteur des *Caractères* un riche sujet à traiter. Il eût été curieux de voir ce qu'il pensait à son tour de cette diversité des formes de la beauté des différents êtres et dans les époques de la vie. Cette satisfaction nous est refusée.

Que contenaient les deux traités sur la *musique* et les *musiciens?* En dehors de ce qui est du physicien, il est permis de croire que rien de bien nouveau et de digne d'être transmis à la postérité ne s'y trouvait. Autrement Aristoxène, sur ce terrain qui lui est propre, n'aurait pas à ce point effacé son condisciple. Aristote qui, dans sa *Politique VIII*, tient la musique, au point de vue moral, en si haute estime et lui donne une place si importante dans l'éducation, avait encore ici après Platon tracé la voie (V. Suprà). La comparaison n'eût pas manqué pour nous d'intérêt. Plutarque nous a laissé seulement quelques mots qui jettent sur le sujet peu de lumière. Théophraste disait que la musique a trois causes: la tristesse, la joie et l'enthousiasme λέγει θεόφραστος μουσικῆς ἄρχας τρεῖς εἶναι, λύπην, ἡδονην, ἐνθουσιασμον (*Sympos. I*, v.).

Cela s'accorde assez bien avec ce que nous savons d'Aristote qui, non seulement fait du plaisir ou de l'agré-

(1) *Rhét.*, I, 3. κάλλος δὲ ἕτερον καθ'ἕκαστην ἡλίκιαν ἐστὶ.

ment le but de l'art en général, mais qui assigne à la musique un plaisir particulier, ἡδονὴν οἰκείαν celui d'exprimer ou d'imiter les sensations morales, ἤθη, πάθη, surtout l'ἦθος et qui énumère les principales, la joie, la tristesse, etc, (*Polit. VIII*) ; mais, comme cause première, il assigne à la musique et au plaisir qu'elle procure le sentiment de l'harmonie, inné à l'âme et lui étant naturel (*Problèmes*). Ce qui préoccupe Théophraste est plutôt l'effet médical, l'emploi de la musique dans la guérison des maladies (*Athén*, XIV, 524).

Reste l'enthousiasme comme troisième cause. Aristote n'en fait pas une cause générale, mais seulement le caractère d'un certain genre de musique, la musique sacrée (*Polit. VIII*, v). Théophraste, qui avait composé un traité spécial sur l'enthousiasme, nous eût sans doute expliqué cet ἔνθεον τι dont Aristote fait un attribut de la poésie (*Rhét. III*, 7). Ce don des Muses, l'inspiration commune à à tous les artistes, que Platon avait si poétiquement décrite (*Phèdre*, *Ion.*) qu'Aristote reconnaît comme nécessaire au poète (*Poétique XII*), que Démocrite lui-même dit être le signe du génie et la créatrice de son œuvre (Cic., *de Divin.*, I, 2), Théophraste nous en eût dit le secret et comment il la comprenait. Mais que pouvait-on attendre sur l'enthousiasme d'un philosophe qui en avait si peu ? On connaît les paroles de découragement qu'à sont lit de mort il adresse à ses disciples sur la brièveté de la vie, le peu de cas à faire de la science elle-même, selon lui, cependant, le plus grand moyen du bonheur (1). Tout porte à croire qu'il envisageait le sujet comme l'avait fait son maître Aristote (*Problèmes*, *XXIX*) plutôt en naturaliste qu'en

(1) Cic. *Tusc.*, III, 28. Theophrastes moriens accusasse naturam dicitur quod cervis et cornicibus vitam diuturnam hominibus tam exiguam dedisset. — Querebatur igitur se tum quum illa videretur cœpisse, extingui.

esthéticien, qu'il a fait de l'inspiration un effet du tempérament mélancolique, commun aux grands hommes et aux hommes de génie (*Ibid.*) (1).

Ce que Plutarque (de Musica) rapporte ensuite des opinions de Théophraste sur la musique, ne concerne guère que la partie technique de l'art ou n'intéresse que le physicien (2). Ici s'arrête notre examen.

La même réflexion toutefois ne s'offre-t-elle pas toujours à l'esprit quand on vient à comparer au maître ses disciples, surtout ici, où il s'agit du plus illustre, de celui qui fut après lui le chef de son école? Si Aristote, comme on le prétend, a eu sur tous ces points une doctrine claire, cohérente et approfondie comme celle qu'aujourd'hui on lui attribue, comment se fait-il que rien, pas même comme contradiction n'en apparaisse chez son successeur immédiat? Ce silence et cette omission sont à nos yeux un fait significatif. Peut-être serons-nous plus heureux en interrogeant un autre disciple.

II. — *Aristoxène* de Tarente (3), moins connu chez nous que Théophraste, fut aussi d'Aristote longtemps le disciple. Son nom, comme théoricien de la musique, fut célèbre dans toute l'antiquité, à l'égal, nous dit-on (Cic.), de celui d'Hippocrate pour la médecine, d'Archimède pour la géométrie.

(1) L'explication donnée par Plutarque est en effet toute physiologique. La douleur inspire les plaintes qui se tournent en chants. La joie très grande excite à danser et à chanter. L'enthousiasme donne à la voix plus de mouvement. L'amour réunit les trois sources. (Sympos.)

(2) V. E. Zeller, 2e p. Gesch. Th. II, 2, p. 835, 868.

(3) Sur Aristoxène : *Mahne* de Aristoxeno philos. peripatetico Amsterd, 1793. — Müller, Frag. hist. Grœc. II. — Ses fragm. publiés par *Meursius* et *Meibom*. — R. *Westpfall*. Aristoxenus von Tarent, Leipzig 1883. Et la traduction française de M. Emile *Ruelle*, Paris, 1871. — Voyez aussi : Vincent, sur la musique des anciens Grecs ; Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque royale.

Il serait, pour nous, le vrai esthéticien de l'école d'Aristote, si, selon l'esprit qui tend à y prévaloir, il ne s'était pas renfermé à peu près exclusivement dans la théorie technique de son art, la détermination des lois de l'harmonie, du rhythme et de la mélodie.

Quoiqu'il ait traité une grande quantité de sujets, à la fois biographe, historien, philosophe, grammairien, etc. (1), il est toujours resté le musicien ὁ μουσικός, comme l'appelèrent les anciens. Selon le mot de Cicéron, la musique absorba son génie. *Aristoxenis ingenium in musicis consumptum.* (*De Finib.* v, 19 ; cf. *Quintil.* l. VIII).

Un examen des points principaux de sa doctrine esthétique et philosophique, en ce qui nous intéresse, confirmera ce qui a été dit de l'abaissement spéculatif de cette école, de l'étroit empirisme qui y domine et de la tendance matérialiste qui, dès le début, la caractérise, à partir d'Aristote, chez ses premiers successeurs ou disciples.

Fils d'un musicien, musicien lui-même, Aristoxène fut d'abord disciple des pythagoriciens et conserva l'esprit du pythagorisme au moins par le côté moral. Il suivit ensuite les leçons d'Aristote (6 ou 8 ans) et devint un de ses meilleurs disciples. Blessé vivement, dit-on, de s'être vu préférer Théophraste par son maître, pour lui succéder comme chef de son école, il n'aurait pas épargné les propos injurieux (Suidas) à sa mémoire, ce qui d'ailleurs a été contredit (Aristoclès).

De ses nombreux écrits (453 livres), il ne reste que quatre non entiers, dont trois fragments de son livre : *des Éléments harmoniques* περὶ ἁρμομικῶν στοιχείων (2).

D'une importance capitale pour l'histoire de la musique

(1) *Suidas.* Aristoxenus, scripsit musica, philosophica, historias et omnigenæ eruditionis libros.

(2) Publiés d'abord par Meursius et Meibom, depuis récemment traduit en français par Émile Ruelle, 1871.

ancienne, ont-ils une aussi grande valeur pour établir les rapports entre la musique ancienne et la musique moderne (Westpfall)? Nous n'avons pas à examiner ce qui échappe d'ailleurs à notre compétence. Aristoxène, sans doute, est un savant de haut mérite, tout à fait digne du maître, sous ce rapport, qui l'avait formé. Mais c'est comme esthéticien et philosophe que nous avons à le considérer. Or, ce qui en dehors de la technique de l'art musical peut nous intéresser, se réduit à peu près à ce qui suit : 1° le *but moral* qu'il assigne à la musique et l'esprit dans lequel elle doit être cultivée ; 2° le principe qui sert de base à sa *méthode* et à son système musical ; 3° la manière dont il l'applique non seulement à son art, mais à d'autres sujets, à la question de la nature de l'*âme* en particulier, ce sur quoi son opinion est restée célèbre dans l'histoire du péripatétisme de cette époque.

1° D'accord avec ses premiers maîtres, les pythagoriciens, Aristoxène accorde à la musique une grande influence sur les mœurs. Il lui attribue une vertu éducatrice et purificatrice qui s'exerce par l'apaisement et le redressement des passions ou des mouvements de l'âme (Strabon, l. 2, 3). Il se plaint vivement du relâchement qui s'est introduit, sous ce rapport, dans la musique de son temps, dans le choix des instruments, etc., de la mollesse qui caractérise les mélodies. Il recommande à ses disciples de revenir à la musique ancienne, plus virile et plus digne des hommes libres (1).

Sa sévérité à l'égard de la musique des théâtres est dans le même esprit. Il ne compte pour rien, dit-il, le mépris du peuple ou de la multitude, il préfère l'art à la faveur des

(1) *Themist.*, *Or.*, XXXIII. Aristoxenus musicus molliorem jam effectam musicam corroborare nitebatur, cum magis viriles modos ipse amans discipulis suis præcipiens ut abjecta molliti numerorum, severioribus delectarentur in cantu. (V. Mahne, I, 66.)

hommes. Tout cela fait le plus grand honneur au moraliste musicien. Il n'y a ici qu'à constater l'accord parfait du disciple avec le maître. Ces idées qu'Aristoxène, en effet, avait empruntées aux pythagoriciens, qu'on retrouve non moins marquées dans Platon (*Rép.* 11, *Lois* VII) sont aussi celles d'Aristote dans sa Politique (liv. VIII) quoique peut-être un peu moins exclusives. Ce qui serait pour nous, intéressant de savoir, c'est la manière dont Aristoxène expliquait cette action morale de la musique sur les âmes. Ce point de la Katharsis musicale, resté obscur et que n'a pas suffisamment éclairci Aristote, bien qu'il ait soulevé moins de disputes que la Katharsis tragique, méritait bien d'être précisé par ses disciples. Aristoxène a négligé de le faire (1). Les pythagoriciens eux aussi avaient enseigné que la rudesse de l'âme, *ferociam animi*, était adoucie par certains instruments *fidibus et tibiis emolliuntur*. (Marcianus Capella). Lui-même, Aristoxène, caractérise assez bien les genres de musique en disant que leur effet est d'exciter, de relâcher, etc., d'adoucir et même de guérir de certaines maladies; mais on voit que le point de vue du savant musicien est celui du psychologue et du moraliste (2). Il ne va pas au delà, et c'est ce qui motive ses conseils. Chez les pythagoriciens ses maîtres, il y en avait un autre, le côté religieux dont parle aussi Aristote (*Polit.* VIII) et auquel il attribue sa vertu purificatrice. L'omission peut être considérée comme significative.

2° Le point capital est celui de la *méthode*.

Comme principe fondamental de son système musical,

(1) Pro nihil ducebat populi multitudinis que fastidium. Sectare artem malebat quam gratiam hominum aucupare. τῆν τέχνην εἴλετα χντὶ τῆς φιλανθροπίας.

(2) Voyez un livre récent *Siebeck* : Untersuchungen über die *Phil.* des Griechem zur Katharsis Frage, p. 167 et suiv.

Aristoxène établit que l'oreille est le seul juge des intervalles harmoniques.

Pythagore voulait que l'homme eût *à priori* la conscience mathématique de ces intervalles. Aristoxène ne lui accorde que la faculté de s'en instruire par l'expérience. La sensation selon lui est le seul critérium. La connaissance complète, il est vrai, est due aussi à la raison. Tous deux, le sensible et le rationnel (αἰσθητον καί λογίκον) doivent y concourir, mais la raison qui vient après la perception sensible ne fait que s'en rendre compte ; jamais elle ne peut la contredire (1).

Dydyme, écrivain grec, avait écrit un livre fort étendu sur les deux systèmes opposés, dont il reste des fragments conservés dans Porphyre (2). V. *Mahne*.

Il est naturel que les Alexandrins, à la fois néopythagoriciens et néoplatoniciens n'aient pu souscrire à ce principe et à cette méthode.

On connaît le passage de Platon (*Rép.* VII), où parlant à la fois de la musique et de l'astronomie, ces deux sciences sœurs, selon les pythagoriciens, il compare les deux méthodes, l'une rationnelle, l'autre empirique ; préférant la première, il n'épargne pas à la seconde les traits de son ironie. « Nos musiciens parlent sans cesse de cadences ; ils « approchent l'oreille comme pour surprendre les sons au « passage. Les uns disent qu'ils entendent un son mitoyen « entre deux tons..... les autres au contraire, etc. Les uns

(1) *Porphyrii.* Comment. ad. Ptolem Harm. Οὗτος γὰρ (Ἀριστόξενος) τὰ μὲν τῶν θεωρητικῶν φαινόμενα εισαγει τῆ εμπειρικῆ αἰσθησει τὰ δὲ δεικνύμενα τῶ λόγω, θεωρηματα και τῶν μὲν προτερῶν τῆς αισθησιν, υστερῶν τὸν λόγον. Et utrumque in suo genere valere. Quando autem id quod ex ambobus conjunctis fit spectetur sensum prœcedere, rationem sequi ordine. Nos utique a visis ordiri neque unquam iis contraria. Fieri enim non posse ut hoc loco ratio sensui repugnet..... Neque enim musicam esse disciplinam mere rationalem sed rationem simul et sensilem (V. Mahne, 176.)

(2) Fétis. Biographie des musiciens artistes. Aristoxène.

» et les autres préfèrent le jugement de l'oreille à celui de « l'esprit. — Vous parlez de ces braves musiciens qui font « souffrir les cordes, etc. »

Aristote, il est vrai, en ce qui est de l'harmonie et de la musique accorde beaucoup plus aux sens (V. Problèmes) ; mais est-il vrai, comme on le dit, qu'Aristoxène soit ici resté fidèle à la méthode de son maître. C'est, à notre avis, en juger d'une façon superficielle. La méthode d'Aristote est loin d'être empirique à ce point et dans ce sens. Ce qui est vrai dans tout son système et de toute connaissance l'est aussi de la connaissance musicale. Il est faux que l'élément rationnel n'y soit que secondaire et qu'il n'ait d'autre fonction que d'enregistrer et de ratifier ce que disent les sons. C'est oublier que c'est l'élément intellectuel qui donne à la sensation sa forme εἶδος, qui réellement la constitue et en fait une connaissance réelle. Il en est ainsi des sons musicaux que l'oreille perçoit, encore plus des intervalles qui les séparent et qui se succèdent, comme de tout ce quie st perçu par les autres sens, par la vue, le toucher, etc.

Le disciple s'écarte donc ici gravement du maître. Il abandonne son empirisme rationaliste pour un empirisme étroit, uniquement fondé sur l'expérience sensible. Base peu solide sur laquelle doit s'élever son système.

Il oppose avec raison la musiqué à la géométrie, mais les lois de l'harmonie ne sont pas moins, en réalité, des lois mathématiques. Platon ici reprend l'avantage et il est malaisé d'éviter ses sarcasmes. Il n'en est pas, sans doute, de la musique comme de la géométrie et de l'arithmétique, qui sont des sciences abstraites. La raison ne saisit pas les sons et leurs intervalles avant que l'ouïe les ait perçus. L'antériorité du sens est manifeste, mais les rapports qui font l'harmonie échappent aux sens et sont au-dessus de l'expérience, car ce sont des nombres et des proportions. L'*à priori* en ce sens est un *à priori* logique non chronologique. La loi qui régit les sons est une loi toute rationnelle, abso-

lument nécessaire pour la régler; l'esprit seul la conçoit: elle-même sert à guider l'expérience et elle seule est objet de la science. Aristote est si loin de le méconnaître, que sa doctrine entière, métaphysique, physique et morale, repose sur ce principe et en est pénétrée.

En ce qui concerne la musique, Aristote ne donne-t-il pas comme sa première et véritable origine (supra) le sens de l'ordre (τάξις) (*Problème* XIX), qui, dit-il, n'est autre que le λόγος ayant avec l'âme de l'affinité (συγγένης), si ce n'est pas l'âme elle-même (*Polit.* VIII). L'oreille qui perçoit les sons, selon lui, ne perçoit que des signes, ou, si l'on veut, des images des sensations morales ὁμοιώματα τῶν ἠθῶν ; à plus forte raison les invisibles rapports qui en règlent la succession lui échappent et s'adressent à une autre faculté.

Il y a là deux éléments distincts, mais unis, liés entre eux et comme fondus ensemble et dont l'un précède l'autre, mais l'un n'est que le signe et l'expression de l'autre. Pour l'oreille qui les saisit instantanément, ils sont inséparables, mais de nature néanmoins différente. Voilà ce qu'a tort de méconnaître Aristoxène, ou ce qui fait, pour lui, l'équivoque. Il s'opère, à notre insu, une sorte de calcul, non réfléchi, non abstrait, comme en arithmétique ou en géométrie, mais concret, spontané. Le nombre est, comme l'a dit je ne sais quel esthéticien, « trempé dans les sons. » C'est ce qu'a dit excellement Leibniz : *Musice est arithmetica nescientis se numerare animi* (1).

(1) « La doctrine d'Aristoxène, ajoute Fétis, sous le rapport de l'égalité des demi-tons est aussi toute empirique. Elle ne peut avoir d'autre base que le jugement du sens musical instruit par l'expérience. — Boèce, nous dit-on encore, a bien résumé le principe faux qui sert de base à la doctrine d'Aristoxène. Ce principe consiste à donner six tons et l'étendue de l'octave au lieu de cinq tons et deux et demi tons mineurs. » Nous laissons à décider ce point aux juges compétents. De même ce qui est dit (*ibid.*) que la doctrine d'Aristoxène n'a aucune valeur pratique (Fétis), ce qui est contredit par Westpfall.

3° Tout se tient en philosophie : Où doit conduire une pareille méthode appliquée à des sujets différents, mais qui chez un savant, adonné de longue main à la musique et passionné pour la théorie de son art, ne peuvent s'en séparer ? Que sera comme psychologue, par exemple, le musicien philosophe, s'il vient à envisager et à expliquer la nature de l'âme et celle du corps dans leur mutuelle dépendance ? Il expliquera l'âme en musicien à l'aide de l'analogie et selon sa méthode empirique. On connaît, en effet, sa définition célèbre qui nous ramène au pythagorisme et nous fait reculer de plusieurs siècles dans la série des systèmes. Cicéron l'a conservée : *Aristoxenes musicus, idemque philosophus, animum esse declarat ipsius corporis intentionem quamdam, vel, ut in cantu, et fidibus quæ harmonia dicitur, sic ex corporis totius natura et figura, varios motus cieri, tanquam in cantu sonos.* (*Tusc.*, I, 10).

Or on ne peut nier qu'Aristoxène ne soit ici en contradiction formelle avec Aristote, qui, dans son traité *de Anima*, réfute longuement cette assertion. « L'harmonie, dit-il, est « un rapport et une combinaison de choses mêlées en- « semble, et il est impossible que l'âme ne soit ni l'un ni « l'autre. De plus, produire le mouvement n'appartient pas « à une harmonie ; mais c'est à l'âme que tout le monde, « pour ainsi dire, attribue cette fonction. » (*De Anima*, I, c. IV, § 2) (1).

Platon avait déjà réfuté cette doctrine dans le *Phédon*, et l'on ne peut nier la force de ses raisons, dont la principale est celle-ci : Il n'appartient pas à l'harmonie de précéder ses éléments, mais de les suivre ἀλλ'ἕπεσθαι. (*Phéd.*, 33.) L'âme, qui se commande à elle-même, commande aussi au corps, car elle est la maîtresse. Elle gouverne les éléments

(1) M. Barthélemy-Saint Hilaire fait remarquer avec raison qu'Aristote semble ici réfuter son disciple. Il est probable qu'il attaque aussi la théorie déjà réfutée dans le *Phédon*.

dont elle-même est composée ἡγεμονεύουσα, δεσπόζουσα πάντας τρόπους (*Phédon*, 94. D). C'est placer la cause après l'effet, l'effet avant la cause. Mais Aristoxène s'en inquiète peu. Pour lui et sa méthode, la cause n'existe pas. Il voit les choses du dehors, non du dedans, en physicien et en musicien, non en psychologue. Il se paie d'analogies qui lui masquent la réalité vivante ; la force interne, principe de tout acte et de tout mouvement, qui n'est perceptible qu'à la conscience.

Cette *tension*, que Cicéron désigne par *intensionem*, que peut-elle être, sinon la propriété des éléments eux-mêmes dont le corps se compose ? L'unité fait défaut, aussi bien que l'énergie active qui les dirige et les harmonise. Ce principe, comme on l'a très bien fait remarquer (F. Ravaisson, *Mét. d'Arist.*, t. II, p. 33), semble avoir été emprunté à Aristote. C'est l'*acte*, l'*énergie* active qui est le principe de la vie chez tous les êtres organisés et vivants, qui est l'âme elle-même, l'*entéléchie* du corps organisé et vivant. (*De anima*), mais il a un autre sens et joue un autre rôle.

Chez le disciple qui ne croit qu'à l'expérience sensible, ce principe est transporté aux éléments eux-mêmes, dont il n'est plus que la propriété. « Des lors, Aristoxène comparaît littéralement le corps humain à un instrument où la diversité des sons résulte de la tension inégale des différentes cordes. Le rapport de ces sons est l'harmonie.

« ..... Il ne voyait plus dans l'âme, comme avait fait son maître, l'acte simple par lequel se réalise la vie, acte inséparable du corps, mais pourtant incorporel en soi, et la cause immobile des mouvements du corps ; il y voyait le rapport des différentes tensions des éléments de l'organisation. » (Ravaisson, *ibid.*, p. 33) (1).

(1) La tension, dans les *éléments harmoniques*, est désigné par τάσις ; elle est définie par Aristoxène une sorte de repos ou de station dans la voix (p. 10, traduction Ruelle). Il y a aussi le surtension ἐπίτασις. Mais

On voit comment chez Aristoxène la partie psychologique est liée à la partie esthétique ; toutes deux s'accordent et sont sorties de la même méthode ; ce qui justifie le mot de Cicéron : *ab artificio suo non recessit* (*Tusc.* I, 19), ainsi que le surnom de musicien, *musicus*, ajouté à celui de philosophe que lui donnèrent les anciens. Il n'était pas hors de propos de montrer comment, au sein même de l'école d'Aristote et sous ses yeux s'est opérée cette déviation de ses principes et de sa doctrine chez un de ses plus illustres disciples.

III. — *Dicéarque*, *Straton*, *Lycon*, *Démétrius de Phalère*, *etc.* — Les autres péripatéticiens successeurs d'Aristote n'ont rien d'intéressant sur notre sujet, à nous offrir. Les uns, comme Straton de Lampsaque (auditeur de Théophraste) dédaignant les questions de l'ordre spirituel ou moral, se livrent tout entiers à la physique. D'autres renchérissent sur Aristoxène. *Dicéarque* déclare que l'âme est une harmonie des quatre éléments. Il croit devoir ajouter qu'elle n'est rien, *nihil omnino animum esse*, ce qui aurait pu le dispenser de discourir sur son immortalité. Il le fait, il est vrai, dans un style dont Cicéron fait ses délices, *delicia mea*. *Héraclide* de Pont et les autres sont des rhéteurs ou des orateurs occupés surtout de la forme; la pensée elle-même où le fond des doctrines les laisse indifférents ou sert de texte à de beaux discours. On peut appliquer à peu près à tous ce que Cicéron dit de l'un d'eux, *Lycon*, auditeur de Straton : *oratione locuples rebus ipsis jejunior*. Chacun a les épithètes caractéristiques de son genre de talent et de style, que leur donne Cicéron (*ibid.*). *Ariston de Ceos est concinnus et elegans* ; mais la qualité qu'on désire le plus d'un philosophe, la gravité, lui fait défaut. D'un autre, le

ceci tient au système musical. On sait quel rôle, chez les stoïciens la tension, Τόνος, joue dans tout le système. (Voyez Ravaisson, *ibid.*)

discours n'a pas d'autorité, *auctoritatem non habet*. On distingue parmi eux un autre docte personnage : *doctum hominem* à la suave diction et *suavem*, c'est *Hermotime ;* mais on ne sait trop pourquoi on doit l'appeler péripatéticien. Car, à l'exemple d'Épicure, il place le souverain bien dans l'absence de douleur (*vacitas doloris*). *Critolaüs* veut imiter les anciens, il atteint presque à leur gravité, mais son discours est redondant : *redundat oratio*. — *Diodore*, son auditeur, lui aussi, adjoint à l'honnêteté l'absence de douleur. L'école d'Aristote, on le voit, en se rapprochant de celle d'Épicure, s'habitue à parler sa langue.

Chacun de ces philosophes d'ailleurs s'émancipe et se croit original : *suus esse*. Le dernier qui clot cette liste, (Diodore), dissident sur le souverain bien *de summo bono dissentiens*, ne peut être appelé un vrai péripatéticien *dici vere peripateticus non potest*. (Cic. *de Finib*. V. 5). Un personnage célèbre entre tous comme homme d'état et orateur, *Demetrius de Phalère*, disciple de Théophraste, a sa place parmi les orateurs.

Tous ces hommes, dont on peut reconnaître à d'autres titres les mérites, sont étrangers à la science dont nous étudions à cette époque l'histoire. Le beau, pour eux, c'est toujours si l'on veut, l'harmonie, mais l'harmonie dans la forme, celle des images et des mots, la convenance, l'accord de l'expression avec la pensée. Leur grand souci est que l'expression de la pensée ait un tour élégant, original et gracieux, de bien choisir les mots, de polir et d'arrondir les périodes, ou de donner de la clarté, de la force, de la véhémence aux discours, etc. Ce sont à cet égard, des Rhéteurs non des philosophes.

Plusieurs cependant s'occupent aussi des poètes et des œuvres de la poésie, mais non à la manière dont Aristote envisage ce sujet dans sa *Poétique*, c'est-à-dire pour en déterminer la nature et en fixer les règles. C'est en critiques, en érudits, surtout en grammairiens qu'ils le font. Aristote lui-même avait composé sur Homère et les poètes, en ce

genre, des écrits qui sont perdus. C'est dans cette voie que ses derniers successeurs le suivent, Héraclide de Pont avait composé des commentaires sur Homère, Eschyle, Euripide et plusieurs écrivains célèbres. Dicéarque avait également commenté les anciens poètes. Quel était, au moins, l'esprit qui régnait dans ces commentaires ? Il est douteux qu'il fût bien large et bien élevé ; que la poétique d'Aristote, si l'on s'y servait de ses principes et de ses règles, y fût elle-même comprise mieux que toute autre partie de ses œuvres et de sa doctrine (1).

(1) *Mét. d'Arist.*, (t. II, p. 52). M. F. Ravaisson qui s'est attaché avec raison à relever les mérites des péripapéticiens de cette époque, explique très bien pourquoi l'école d'Aristote, selon son expression, « brilla principalement par la Rhétorique. » Ce n'est pas moins un aveu de sa décadence spéculative. Il fait remarquer aussi, p. 62, qu'elle se distingua par ce qu'on appelait la *polymathie*. Cette variété ou multiplicité de connaissances n'est pas synonyme « d'embrasser l'ensemble des connaissances humaines ». (*Ibid.*) Il y manque l'esprit systématique qui fait le philosophe. Il n'y a qu'à comparer avec ce que dit, à ce sujet, Platon (*Lois*, VII), de cette πολυμαθία qu'il nomme aussi πολυπειρία (*Ibid*). « Féconde en orateurs et en politiques, elle ne produisit pas avec moins d'abondance des historiens, des géographes, des mathématiciens, des musiciens, des médecins. Ce fut, comme Cicéron le fait dire à Pison, un atelier de tous les arts : *omnium artium officina (De finib.*, V, 3). Mais c'est Cicéron qui parle ainsi, Cicéron orateur, et de plus éclectique. L'art oratoire exige cette variété toujours superficielle de connaissances. Cicéron préfère l'action à la spéculation (*De officiis*, I.), et fait même assez peu de cas de la science contemplative (*Ibid.*). Le grand orateur se réjouit d'avoir à puiser à de pareilles sources, si variées et si abondantes. Mais on ne fait pas attention que, dans cet endroit, il conseille de se tourner vers les péripatéticiens, *converte te quæso*, et leurs écrits. C'est surtout du chef ou du maître qu'il s'agit et, de plus, il ne veut pas qu'on distingue le Lycée de l'Académie. Encore, ce qu'il prise le plus, c'est la forme, *sermo elegans*, etc., la variété, *varietas tanta artium.* Pour lui, le savoir est un instrument (*Ibid.*), *ut nemo sine eo instrumento ad ullam rem illustriorem satis ornatus posset accedere (Ibid.*, ch. III).

II

LES ÉPICURIENS

EPICURE ET SES DISCIPLES

Opinion d'Épicure sur les sciences et les arts. — L'Esthétique épicurienne. — I. Le *Beau*. — Sa nature. — Qualité des objets qui le produisent. — Ses effets. — A quelle classe de plaisirs appartient le plaisir du beau. — Diversité des goûts. — En quoi consiste la beauté. — L'invocation à Vénus, de Lucrèce; son sens philosophique. — Rapport avec les anciens systèmes. — Comparaison avec Aristote. — II. Les formes du beau. — Le beau moral absent du système; raisons à l'appui. — Exemple tiré de Lucrèce. — III. De *l'Art* et des *Arts*. — Leur origine; leur principe; comparaison avec Aristote. — La *Poésie*, sa nature, son rôle, son rapport avec la philosophie. — L'inspiration poétique. — Les espèces de poésie, didactique, épique, dramatique. — Le pessimisme de Lucrèce. — Les autres disciples d'Épicure.

Malgré ce qui a été dit (1) et ce qu'aujourd'hui encore on peut dire (2) sur ce point comme sur le reste, en faveur de l'Épicurisme, il est certain qu'Épicure et ses vrais disciples avaient très peu d'estime pour les productions libres et désintéressées de l'esprit. Les arts et les sciences n'ont à leurs yeux de valeur que dans la stricte mesure où ils peuvent contribuer à rendre la vie heureuse; et l'on sait dans quelles étroites limites est renfermé, tel qu'ils l'entendent, le bonheur véritable (3). Or, pour atteindre ce but, on peut se passer du savoir; il n'est pas besoin d'être lettré

(1) Gassendi de vita et moribus Epicuri. — Brucker (*Hist. Crit. phil.*)

(2) Guyau. *La morale d'Épicure.* — Lange Gesch. der materialismus.

(3) Ravaisson. *Mét. d'Aristote*, II, 75.

pour être philosophe; *nihil opus esse eum qui futurus sit philosophus scire litteras.* (Cic.). Les sciences auxquelles on attache le plus de prix ne sont pas nécessaires. Plusieurs même sont plus nuisibles qu'utiles. Du moins, il ne faut en retirer que ce qu'il y a de solide: *Nullam eruditionem duxit nisi quæ beatæ vitæ doctrinam adjuvaret. Id. de Finib.* I, 31. S'y complaire est puérilité : *omnisque puerilis est delectatio.* De ce nombre sont les mathématiques, la géométrie, l'arithmétique, l'astronomie. La poésie qui ne se nourrit que de fictions est un amusement frivole et fait pour les enfants (*Ibid*). La rhétorique, science presque toute de mots, abonde en préceptes inutiles. L'éloquence elle-même ne sert le plus souvent qu'à débiter de vains discours, ou à tromper et à séduire. La dialectique est remplie de distinctions subtiles et de discussions frivoles. En ce qui est des arts de pur agrément, ce que dit Plutarque est à retenir: « Le sage, dit Épicure, aime les spectacles publics, mais il « ne veut pas qu'on discute même à table des problèmes de « musique ou des questions littéraires. Il conseille aux « princes qui ont du goût pour les lettres, de se faire plutôt « conter des récits de batailles et des histoires bouffonnes « que de s'entretenir de poésie et de musique. » (Plut., *non posse vivere*, etc.)

Gassendi, et après lui tous ceux qui se sont attachés à disculper Épicure (je n'excepte pas les contemporains), n'ont apporté que de faibles raisons. Cette parole d'Épicure tirée de Diogène de Laërce, X. « Le sage seul est en état de bien « raisonner sur la musique et la poésie » n'est pas un argument bien concluant et tournerait plutôt contre la thèse.

On sait la manière dont ce philosophe ennemi du mensonge traite les plus grands poètes, ses invectives à l'égard d'Homère, d'Hésiode, d'Eschyle, etc. Platon, si sévère, n'a rien de pareil dans la République. Épicure ne voit en eux que des fauteurs ou inventeurs de fables sur les dieux et les héros dont est remplie la religion des Grecs. Ces contes

n'ont servi qu'à repaître l'imagination des hommes de vaines opinions, à entretenir l'ignorance, la crédulité, la superstition, causes principales des maux dont est affligé le genre humain. (Lucrèce, *passim.*).

Mais les contradictions ne sont pas rares chez Épicure et ses adhérents. D'abord lui, le chef de l'école, qui médit des lettres et les méprise, fut un des plus féconds écrivains de l'antiquité. « Aucun ne l'a égalé en fécondité » dit Diogène de Laërce, X. Il n'a pas laissé moins de trois cents ouvrages. Dans la liste de ses principaux écrits (*ibid.*), on trouve un traité sur la musique et un autre sur la rhétorique. Si sa prose manque d'éclat et est par endroits négligée, l'auteur ne s'est pas moins étudié à la rendre claire, la seule qualité qu'il laisse subsister dans sa rhétorique (1).

Il est fait mention parmi ses disciples d'un certain Philodème qui, poète à sa façon, a laissé d'assez mauvais vers. Métrodore, le disciple chéri, avait écrit sur la musique sans doute en opposition avec les stoïciens. (V. Plutarque.)

Mais n'est-ce pas un fait au moins singulier que cet ennemi des Muses ait eu le don d'inspirer un des plus grands poètes de l'antiquité, que son système dans ce qu'il y a de plus prosaïque, sa physique, nous soit parvenu sous le couvert de la poésie ? Lui-même y est célébré en de si beaux vers, que nul philosophe, pas même Aristote ou Platon, n'a reçu un pareil éloge. Épicure, l'adversaire déclaré du polythéisme, y est donné comme un Dieu par son disciple incrédule, sinon athée. *Deus, ille fuit, Deus, inclute Memmi.* (V.).

Ce qui paraît bizarre ou surprenant peut cesser de l'être quand on connaît les causes morales, individuelles et sociales qui peuvent l'expliquer. Pour l'esthéticien qui en juge à son point de vue, il n'y a là qu'une preuve de plus de ce qui

(1) Il tenait tant à la clarté que dans sa rhétorique il ne recommande pas d'autres qualités.

est une loi que la science elle-même constate, l'accord secret des grandes formes de la pensée, comme il en est ici de la poésie et de la philosophie, alors même que le divorce nous en apparaît. Tant est grand aussi le pouvoir du génie de rompre toutes les barrières et d'effacer toutes les limites.

Notre dessein n'est pas de fabriquer à Épicure une esthétique qui n'est pas la sienne et qu'il n'a pas voulu faire, ce qui serait contre notre méthode. Mais, qu'il le veuille ou non, le philosophe auteur d'une grande doctrine et qui a exercé une telle influence n'a pu rester étranger aux questions traitées avant lui et autour de lui, comme celles du beau, de l'art et de la poésie, ne fût-ce que pour motiver l'opinion qu'il en avait, et parce que la solution en est virtuellement contenue dans les principes qui sont la base de son système.

Qu'il y ait une esthétique épicurienne, c'est-à-dire sensualiste, ce n'est pas à démontrer. Comme l'esthétique idéaliste, elle est parfaitement connue, et elle n'a pas changé dans les traits principaux. Ce n'est pas elle que nous avons à exposer, même à indiquer. Nous devons nous borner à rechercher si, dans la doctrine du maître, dans ce qui nous en a été transmis par lui-même et par les divers auteurs, telle surtout qu'elle nous apparaît dans le monument principal que lui éleva le grand poète son disciple, on trouve des réponses formulées ou faciles à déduire sur les points principaux de la théorie du beau, de l'art et de la poésie, des indices clairement marqués de ce qu'il a dû penser sur chacune de ces matières. Nous tâcherons d'user de toute la réserve que nous impose notre méthode et de ne pas en dépasser les limites.

I. — Sur la *nature du beau*, quelle peut être l'opinion du maître de cette école ? De la morale du plaisir doit sortir une esthétique purement *hédonique*. Le beau, par consé-

quent, est l'*agréable*. Cette définition est celle qu'avaient donnée les sophistes qui, eux aussi, font de la sensation l'origine de toute connaissance et le motif unique des actions humaines. Dans le premier Hippias de Platon, elle est longuement exposée et réfutée. Le beau est ce qui cause du plaisir, non toute espèce de plaisir, mais un plaisir particulier affecté aux sens de la vue et de l'ouie. τοῦτ᾽εἶναι καλὸν τὸ ἡδυ, οῦ πᾶν ἀλλ᾽ὸ δ᾽ὸψεως καὶ ἀκοης ῆ. — Socrate. — » « N'est-ce pas ce qu'on peut appeler le beau? Les belles personnes, les belles tapisseries, les belles peintures, les beaux ouvrages jetés au moule nous font plaisir à voir. Les beaux sons, la musique, les discours et les fables produisent le même effet. » (Hippias). « Il me paraît que c'est très bien expliquer le nature du beau. » (I, Hippias, 307).

Épicure, s'il eût été interrogé par un de ses propres disciples, n'eût pas fait ni pu faire une autre réponse. Pour lui, comme pour Protagoras, Gorgias, Hippias, ou pour Metrodore et Philodème, le beau c'est ce qui cause du plaisir à nos sens. Le plaisir de l'esprit lui-même s'y ramène et y a sa racine. Les deux portes principales par lesquelles il entre dans l'âme sont la vue et l'ouïe. Le beau, ce sont les formes des corps, douces, polies et arrondies ; ce sont les couleurs vives et éclatantes, les sons harmonieux. Le laid, le difforme est ce qui est rude, anguleux ; ce sont les couleurs sombres, ternes, les bruits aigus et discordants qui blessent l'oreille. On ne trouve pas dans Lucrèce de définition, mais c'est évidemment sa pensée. Au besoin, on la trouverait dans les belles et riches descriptions dont la beauté physique est l'objet principal qu'il a voulu peindre dans ses tableaux.

Les autres sens, l'odorat, le goût, le toucher sont moins aptes à percevoir le beau. Si le poète ne le dit pas, cela résulte des qualités qu'il leur attribue et de la manière dont les images des objets pénètrent dans l'âme par leur

intermédiaire (liv. III). Mais cela, pour nous, a peu d'importance.

Si l'on remonte plus haut et qu'on veuille se rendre compte de l'effet produit par le beau sur les sens, on trouvera l'explication un peu grossière, mais conséquente au système. Pour Épicure et pour Démocrite, qu'il suit sans s'en écarter, il faut retrouver, dans les éléments des corps, les qualités semblables à celles dont les corps sont eux-mêmes composés. Ainsi de même que les corps sont beaux parce que leurs surfaces sont polies, douces, brillantes, les formes rondes, etc., de même les éléments, les atômes (*principia*), doivent avoir ces propriétés, et cela afin de pénétrer facilement dans les organes, de ne pas blesser ou offenser les sens qui perçoivent les sons ou les formes.

Le poète le dit positivement à deux reprises et s'attache à le prouver. *Asperitas autem vocis fit ab asperitate principiorum, item et lævor lævore creatur.* (IV.) — *Ut facile agnoscas e lævibus atque rotundis esse ea quæ sensus jucunde tangere possunt, ut contra quæ amara et aspera, etc.* (V). En un mot, le plaisir ou la douleur qu'excitent en nous les corps dépendent de la *configuration* de leurs principes. A moins que vous n'aimiez mieux croire que l'aigre sifflement de la scie est produit par des éléments aussi polis que les accords touchants de la lyre sous les doigts agiles d'un harmoniste. *Ne tu forte putes serræ stridentis acerbum horrorem constare elementis lævibus æque ac musæo mele per chordas organici mobilibus digitis expergefacta figurant.* (*Ibid.*).

Nous passons sur tout ce qui concerne la perception du beau elle-même, et qui ne serait que la répétition de ce qui est relatif à la connaissance en général, à la théorie des images *simulacra* (liv. IV), si longuement décrite par le poète, et qui malgré les efforts et les ressources de son talent, n'est pas, il faut l'avouer, la partie la plus poétique

de son œuvre. Ce qui est du vrai doit s'appliquer au beau, à l'imagination comme aux sens. On sait comment ces images *(simulacra)* se détachent des corps, puis pénètrent par les sens dans l'âme ou dans l'esprit, s'y empreignent, s'y combinent et s'y associent ; comment elles forment le domaine supérieur de l'imagination et du raisonnement. Le système n'ayant rien ici de spécifique à nous offrir, nous passons outre. Nous craindrions d'ailleurs, en voulant trop préciser, de nous rapprocher de la théorie des modernes esthéticiens de cette école, qui adoptant la même base matérialiste, ont tiré de ce principe les applications que l'on connaît : Burke, H. Spencer, Al. Bain, etc.

On pourrait aussi se demander en quoi consiste, selon Épicure et son disciple, l'effet produit à l'intérieur sur l'âme par la vue du beau. Plus tard on dira que c'est de *dilater* l'âme, comme pour la vue du laid de la resserrer, de produire un certain relâchement des fibres ; par là d'entretenir la santé, le jeu facile, harmonieux et libre de notre activité corporelle et intellectuelle. C'est ce que disent les esthéticiens de cette école (Bürke, Darwin, Spencer, Guyau). Il est certain que pour Épicure il n'en peut être autrement. C'est toujours la vie, le sentiment de la vie facile et abondante auquel est attaché ce genre de plaisir causé par les objets qui sont appelés beaux. La laideur produit l'effet contraire. Pour employer le langage d'Épicure, c'est cette sensation agréable, douce et calme, ce bien auquel aspire tout être sensible, le terme de son activité régulière et le vœu de la nature.

Mais sans rien anticiper, nous pouvons, sans commettre aussi d'indiscrétion, nous adresser à Épicure lui-même pour savoir ce qu'il pense sur un point grave de sa doctrine que lui-même a marqué et qui en fait partie essentielle : la place qui doit être assignée au plaisir du beau et au désir dont il est l'objet parmi les autres plaisirs et les désirs qui y correspondent.

Dans la division que lui-même a tracée et qui est reproduite par les auteurs (Diog. Laërce X....., Cic., *de fin.*), Épicure, on le sait, admet trois classes de désirs : (ἐπιθυμίαι) les uns *naturels* et nécessaires ; (ἀναγκαῖαι) les seconds naturels mais non nécessaires ; (μόνον φυσικαί) d'autres enfin qui ne sont ni naturels ni nécessaires, mais sont superflus et frivoles et ne tiennent qu'à de vaines opinions. (Diog., Laërce, X, 142).

De quelle classe sont les plaisirs du beau? Si Épicure ne le dit pas, sa pensée est très claire. Elle peut se déduire de ce que dira plus tard le poète, son disciple, de la nature et de l'origine, du développement des arts destinés à satisfaire ce besoin du beau et à procurer à l'homme ce genre de plaisir ou d'agrément. Ce que disait Épicure lui-même, toute sa manière de comprendre le bonheur et la vie morale ne laisse pas de doute à cet égard. On ne peut nier, dirait-il, que le désir du beau ne réponde à un besoin naturel. Il n'est pas aussi impérieux que la faim et la soif, partant aussi nécessaire. Cependant ce désir commun à tous les hommes cherche aussi à se satisfaire, dès que les premiers besoins sont apaisés. On le voit chez les enfants ou les hommes les moins civilisés. Mais si la satisfaction en est poussée au delà de ses justes limites, celles que pose la nature elle-même, ils deviennent superflus et rentrent dans la troisième catégorie. Quoiqu'il en soit, le vrai plaisir du beau doit contribuer à soulager la douleur et à écarter la peine et la souffrance, à opérer dans l'âme d'abord la vacuité de la douleur, *vacuitatem doloris*, condition elle-même du repos, du calme et de la tranquillité, objet suprême et but final des efforts du sage.

Rechercher et varier ses plaisirs, comme le désir d'une nourriture délicate et somptueuse, c'est dépasser le but, c'est le *luxe* et la *frivolité*. De la seconde classe on passe ici dans la *troisième*. On verra ce qu'il faut en penser quand il s'agira des arts et de leurs espèces.

Mais si, dans les limites naturelles, ce plaisir est commun à tous les hommes, ce qui frappe quand on vient à le comparer à d'autres également naturels et même nécessaires comme ceux du vrai et du bien, c'est son extrême variété. C'est la *diversité des goûts*, selon la nature des individus, des peuples, des races, des époques ; selon les usages et les modes, l'éducation, les degrés de civilisation, etc. On ne peut se figurer jusqu'à quelle opposition et contradiction même va cette diversité des goûts. Le spectacle d'une telle divergence a de quoi troubler notre esprit et faire douter de la légitimité des jugements que les hommes portent sur le beau et le laid, comme sur le vrai et le faux, le bien et le mal, le juste et l'injuste.

Les sceptiques de tous les temps se sont emparés de cet argument pour nier le caractère absolu du beau, comme du bien et du juste. (V. Montaigne, *Essais*, II, 10, *Charron, Hume*, etc.).

Ni Épicure, ni son disciple ne paraissent s'en inquiéter. C'est le cas cependant ou jamais d'appliquer la maxime : *trahit sua quemque voluptas*. De là aussi le proverbe : des goûts et des couleurs on ne saurait disputer. Or, de ce fait, s'il fallait chercher et assigner la cause, on la trouverait partout, d'abord dans le système, puis dans ce que dit Lucrèce à plusieurs endroits, où cette pensée est si fortement exprimée de l'instabilité de toutes choses, en particulier pour l'homme, de la diversité des natures, des tempéraments, des âges et des sexes, des milieux, des circonstances. Citons quelques mots : *Naturas hominum, moresque sequaces* (III, 2447). *Ergo tibi quod suave est aliis sit amarum* (*lib.* IV, 86). *Omnia commutat natura, et vertere cogit.* V. *Nec manet ulla sui similis res.* (*Ibid.*).

Quant au scepticisme esthétique qui ressort de toute cette doctrine et qui apparaîtra plus tard avec *Sextus Empiricus*, il est déjà nettement formulé dans cette phrase citée par Diogène de Laërce et attribuée à Aristippe : μηδὲν εἶναι φύσει

δίκαιον ἢ καλὸν ἢ αἰσχρὸν ἀλλὰ νόμῳ καὶ ἔθει. Il n'y a rien de juste ni de beau en soi par nature mais *par la loi et la coutume*.

S'il est un point dans l'esthétique ancienne auquel Épicure, comme tout autre philosophe, soit tenu de répondre, c'est celui-ci : Quelle est cette qualité commune à tous les objets beaux qui les rend tels, c'est-à-dire, sous ce rapport, agréables ? Tous les philosophes, on le sait, répondent en chœur : c'est l'*ordre*, la symétrie, la proportion, en un mot l'harmonie (V. *supra*). Épicure ne saurait l'admettre, son système s'y oppose. Le disciple fait de même. Il traite d'insensés la foule des sages (*turba sapientum*) qui ont fait de l'âme humaine une harmonie. Il s'irrite et s'indigne. Le mot même lui déplaît, il voudrait le retrancher de sa langue. Rendons, dit-il, aux grecs ce mot d'harmonie que le besoin sans doute leur a fait emprunter au mélodieux Hélicon. *Redde harmoniaï nomen ab organico saltu delatum Heliconis* (III, 132). Ennemi des causes finales, on sait qu'il rejette l'argument teléologique tiré de l'ordre dans l'univers. (V).

On pourrait demander au poète d'où lui vient à lui-même ce besoin d'harmonie auquel il cède, cette règle à laquelle il se soumet, ne fût-ce que dans la facture de ses vers, le choix des images, etc. N'est-elle pas une partie d'une autre loi qu'il est ici forcé de reconnaître et qui régit toute la nature ? Mais laissons là le poète ; ne voyons que le système qu'il chante et qui n'a pas à réclamer la licence accordée au poète pour justifier la contradiction. Le système d'Épicure et de Démocrite y a-t-il échappé ? Pas tout à fait, ce semble, et le côté doctrinal n'en est pas plus exempt que le côté poétique.

Le monde, selon Épicure, a trois facteurs désignés par ces trois mots : *ordo*, *positura*, *figura*. Ils reviennent sans cesse dans l'exposé de la nature des choses ou la physique. C'est par eux que s'explique la formation des êtres. *Jam ne vides igitur magni primordia rerum referri quali sint in*

ordine quœque. (II.) Il est parlé ailleurs de *motibus, ordinibus, posituris.* Mais cet ordre (*ordo*) n'est-ce pas le premier élément du beau chez tous les philosophes : Pythagore, Platon, Aristote, Zénon, etc. ? On oublie de nous dire ici ce qu'il est, quel rôle il joue dans les combinaisons de la matière dont ce monde est formé. Cela pourtant était d'autant plus nécessaire, qu'un autre mot s'y joint : *ratio*, la raison, dont cet ordre lui-même est l'effet et qui explique du monde la fixité ou les lois. *Prœterea cœli rationis ordine certo.* (V.) Le disciple qui ne s'en aperçoit pas n'est pas tenu de nous l'expliquer ni d'être plus conséquent que le maître.

Il y a bien d'autres contradictions à signaler chez Épicure et dans sa doctrine qu'il n'a pas essayé de résoudre. Nous voulions montrer seulement que cette idée de l'ordre et de la raison, base de toute l'esthétique ancienne, se retrouve, elle aussi, plus ou moins formellement exprimée jusque dans le plus réfractaire ou le plus récalcitrant de ces systèmes.

Nous n'insistons pas ; mais toujours, sans déroger à notre méthode et en restant sur le terrain de la doctrine d'Épicure telle que l'expose son disciple, il nous sera bien permis de contempler le frontispice du temple que le poète lui élève. Le mot n'est pas hyperbolique, puisque à ses yeux, Épicure lui-même est un Dieu.

Or, la divinité qu'il invoque comme la Muse inspiratrice de ses chants, c'est *Vénus*, la déesse de la beauté, de la beauté physique, il est vrai, son idéal, et qui est aussi une personnification de l'amour, du principe générateur des êtres. Ce n'est qu'un symbole mais le voile allégorique est trop transparent pour qu'on n'essaie pas de le soulever. Cette invocation à Vénus n'a pas laissé d'embarrasser les critiques. Ce début, en effet, n'est-il pas en désaccord formel avec l'esprit et la teneur du poème dirigé contre toute la mythologie païenne et ses divinités ?

On s'est évertué à disculper le poète du reproche à la fois

de contradiction, de défaillance et de trop de déférence à la croyance vulgaire. On a aussi invoqué la liberté du poète.

C'est ce qu'a fait, avec beaucoup de talent et sa science habituelle, un moraliste des plus distingués, qui est aussi un charmant écrivain, dans son livre sur *le Poème de Lucrèce* (1), d'un haut et vif intérêt au point de vue à la fois critique, historique et littéraire. « Comment se fait-il que *le Poème de Lucrèce*, nous dit-il, cet ardent incrédule, s'ouvre par un hymne à l'adresse d'une divinité ? L'invocation à Vénus n'est-elle qu'un de ces ornements convenus qui, dans l'antiquité, décorent le fronton des grands monuments poétiques ? S'agit-il d'une de ces prières banales imposées par un usage littéraire ? » Et le savant interprète répond : « Selon nous, c'est méconnaître la grandeur simple de cette poésie que d'y voir une inconséquence, une ruse ou une faiblesse. Lucrèce pouvait, sans être infidèle à sa doctrine, invoquer poétiquement Vénus, puisqu'elle représentait la grande loi de la génération, la puissance féconde de la nature, cette Vénus universelle. Il pouvait la chanter sans se donner un démenti, puisque dans tout le poème elle sera l'objet de son culte philosophique. Le poète physicien ne faisait que proclamer un des principes les plus importants de son système. Et pour peu qu'on veuille soulever le voile de l'allégorie, on verra que ces belles images empruntées au culte national recouvrent une profession de foi à un dogme fondamental de la philosophie épicurienne. »

Nous l'accordons volontiers. Seulement il s'agit de savoir s'il n'y a pas un dogme plus fondamental encore de la philosophie épicurienne avec lequel ce début est en formelle contradiction. Sous ce rapport, la difficulté ne nous paraît pas résolue ; d'autant plus que le savant écrivain ajoute : « Il y a dans ce morceau deux sens, l'un scienti-

(1) E. Martha : *Le poème de Lucrèce.* Paris, 1871, 2ᵉ édit.

fique, l'autre religieux, un symbole à la fois pour les savants et pour le peuple. » (*Ibid.*) Et par une ingénieuse comparaison, il assimile le poème à ces tableaux à double face dont les deux côtés offrent la même figure. » (*Ibid.*)

Pour nous, s'il y a un sens doctrinal (et nous l'admettons), ce sens non seulement ne doit pas être en désaccord avec l'autre ; le fond avec la forme ; mais le fond ne doit pas être en désaccord avec lui-même. C'est le point que le savant critique ne nous semble pas avoir suffisamment éclairci. Ce qu'il n'a pas fait, nous essaierons de le faire.

Pour cela, nous exposerons plus explicitement que lui, la pensée philosophique que recouvre l'allégorie, et qu'il n'a fait qu'affirmer et indiquer.

Vénus, la déesse de la beauté, cette volupté des hommes et des dieux, *hominum divumque voluptas,* c'est la puissance génératrice des êtres, qui répand partout la vie dans l'univers, dans le ciel, les astres, la mer et sur la terre. Toute la race des êtres animés : *omne genus animantum*, les plantes, les animaux, les hommes lui doivent leur naissance. L'Amour la suit, dont elle est la mère ; *te sequitur cupide omnibus incutiens blandum per pectora amorem.* L'amour, c'est l'attrait puissant qu'exerce la beauté sur tous les êtres, qui les rapproche et les unit. Si elle crée, elle gouverne aussi la nature des choses, *quæ quoniam rerum naturam sola gubernas*. C'est donc, en effet, la grande loi qui régit le monde, que Lucrèce proclame au début de son poème et qu'ailleurs il décrit dans ce qui doit suivre. Cette loi, les premiers poètes l'appellent la divine Harmonie, qui a tiré le monde du chaos, de même que l'Amour y est le premier des Dieux. (V. Platon, *Banquet.*) La paix en est la conséquence : *pacem paratur*, la paix succédant à la guerre qui est un autre principe opposé au premier : la violence ou la discorde. C'est le principe qui désunit comme le premier unit, qui détruit et renouvelle toutes choses. Il est personnifié dans le Dieu Mars. *Mavors arma potens regit,*

Mars lui-même est soumis à la puissance de la beauté dont il subit les charmes. Il se rejette dans son sein, *in gremium se rejicit æterno devinctus volnere amoris*.

Voilà le contenu du symbole, le fond de l'allégorie. Mais n'est-ce pas dans ce contenu même, disons-nous, que réside la contradiction? On aura beau réclamer ici la liberté du poète, le désaccord ne sera pas moins ce qu'il est, et il est grave dans un poème exposé d'un système.

Cette contradiction, la voici :

La puissance qui doit donner la vie, qui répand la vie dans l'univers, doit elle-même la posséder, sans quoi elle ne peut la communiquer. Il est même poétiquement comme logiquement absurde qu'on le suppose. Or, dans le système d'Épicure et de Démocrite, qui est le même, la vie n'est pas et ne saurait être dans le premier principe, qui est la matière, ni dans aucun de ses éléments, qui sont les atômes : *primordiæ rerum*. Elle-même, la vie, est un résultat de leur combinaison selon les lois fatales du mouvement. Ce qui équivaut à dire que le système est un pur mécanisme. C'est ce que les philosophes de cette époque appellent le *mécanisme* opposé à l'*hylozoïsme*, où la matière dans ses éléments est vivante et animée.

Cela étant, placer la vie dans le principe qui doit ici tout engendrer, tout procréer dans la nature entière est un non sens ou un contre sens. Invoquer ce principe comme puissance génératrice universelle, n'est-ce pas, dès le premier mot, donner un démenti formel au système que le poète va exposer dans ses principes comme dans son ensemble et ses parties? La contradiction est flagrante. La beauté des vers et des images, l'enthousiasme du poète n'y peuvent rien ; la logique est inflexible. Et ici la comparaison d'une peinture à double face n'est plus exacte. Le fond se détache de la forme. Lui-même se scinde en deux parts, qui ne peuvent se superposer ni se joindre. Que le poète ait voulu se conformer à l'usage, suivre la tradition, rendre hommage

à la religion nationale tout en conservant sa foi philosophique, c'est très bien ; il n'est pas moins vrai que le début du poème ne va pas avec la doctrine que ce poème expose et chante. Bref, le côté doctrinal ou scientifique et le côté poétique ou allégorique s'opposent et se contredisent.

Il est pourtant un moyen de lever la contradiction, que le poète n'a pas vue, c'est d'abord d'en rendre responsable Épicure lui-même. Sous ce rapport, le poète son interprète, lui sera parfaitement fidèle.

Mais il y a, selon nous, une autre manière de le justifier, de rétablir ainsi l'accord dans le poème mais non dans le système. Ce moyen, c'est la méthode qui, elle aussi, contredit le système, mais que le poète a suivie, que son maître aussi suit ou croit suivre dans l'exposé comme dans la formation de toute sa doctrine. .

Le philosophe, assez mauvais logicien, comme le dit Cicéron : *nullam disserendi artem habuit*, croit établir son système par la seule observation des sens sur laquelle s'appuie le raisonnement. Le poète fait de même. Aussi, comme on l'a dit fort justement (Martha), Lucrèce, presque partout, raisonne mal et observe bien. C'est ce qui fait le mérite de ses descriptions au point de vue à la fois scientifique et poétique. La méthode qu'il suit, qu'il proclame partout, est l'*expérience*, *experientia rerum*. Or, celle-ci donne un résultat opposé à celui que de la logique on est en droit d'attendre comme conséquence des principes de la physique ou de la métaphysique épicurienne.

Du système, la vie est absente, la méthode la réintègre. A l'observateur qui a les yeux ouverts sur la nature et qui la contemple, s'offre partout le spectacle de la vie. Il la voit répandue avec profusion dans l'ensemble et toutes les parties.

Le poète, observateur avant tout, prend la vie comme un grand fait, tel qu'il s'offre à ses regards. Il la décrit dans tous les règnes, à tous les degrés et sous toutes ses formes.

Et alors, dans son enthousiasme, il la personnifie et la divinise. Il le fait sans se demander si cela est bien d'accord avec le système qu'il expose et embellit de ses chants, et il faut ajouter tel que lui-même le construit d'après les lois tout à fait mathématiques et mécaniques.

Il en est ici (qu'on nous passe la digression) comme du *Libre arbitre* qu'Épicure aussi admet et proclame, dont il s'est fait aussi le champion et le défenseur à cette époque ; ce qui n'est pas moins une claire absurdité dans le système. C'est un mérite qu'il ne faudrait pas faire sonner si haut, l'éloge surtout venant des partisans du déterminisme, qui est une forme du fatalisme. Tout ce qui a été dit par Gassendi et récemment en l'honneur du sage Épicure, partisan et panégyriste du libre arbitre, est pure subtilité de rhéteur et de la sophistique, à peine digne de l'ancienne.

Là, selon nous, est la solution de cette antinomie, par laquelle débute le poème de Lucrèce, qu'il n'a pas, j'en conviens, aperçue et par conséquent eu souci de résoudre. La faute n'en est pas à lui, mais au philosophe et à son système, qu'il comble d'éloges, et dont il ne s'est pas chargé de dévoiler les vices.

Dans cette invocation, faut-il admettre que l'ancienne philosophie de la nature, elle aussi a sa part, quelle en a été l'inspiratrice ? (Martha.) La conjecture est au moins très probable. Seulement nous réclamons pour Héraclite ce qui 'est, selon nous, trop exclusivement attribué à Empédocle. Que le souvenir d'Empédocle, dont Lucrèce avait étudié les écrits et qu'il célèbre en vers magnifiques ait été présent à sa pensée, c'est très vraisemblable ; mais cette loi de l'harmonie des contraires τῶν ἐνάντιων, Héraclite l'avait le premier formulée, non obscurément σκοτεινῶς, mais clairement. Elle apparait chez lui comme constituant la beauté que suit l'amour, la puissance génératrice des êtres, qui soumet la violence à son empire.

La guerre, avait-il dit, elle est de toutes choses le père et

le roi : πόλεμος πάντων μὲν πάτηρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλευς (Proclus, Tim., 55). Héraclite admet ce principe comme opposition des contraires avec le retour à l'unité παλίντροπος d'où résulte la plus belle harmonie καλλίστη ἁρμονια.

Cette loi, Empédocle l'exprime en termes métaphoriques par ses deux principes : l'*Amitié* et la *Discorde* φιλία καὶ νεῖκος, ce qui est plus poétique, moins philosophique.

Quoiqu'il en soit, il est difficile de ne pas voir ici un reflet des anciens Systèmes. Épicure, qui méprise le passé en le reproduisant, Épicure, héritier de Démocrite, l'est aussi de ces philosophes. L'écho de leur voix retentit dès les premiers mots du poème de Lucrèce. La chaîne qui relie les Systèmes et qui jamais tout à fait ne s'est brisée, se renoue ici dans la conscience inspirée du poète, sans qu'il en ait peut-être la notion claire et réfléchie, par la seule vertu d'attraction des idées qui s'exerce à distance dans la succession des grandes œuvres de la pensée humaine. — Telle est, selon nous, la solution de ce problème, qui, comme on voit, n'est pas seulement littéraire, mais intéresse aussi l'esthétique et la philosophie anciennes.

Si maintenant on vient à comparer sur ce point les écoles grecques, en particulier *Épicure* et *Aristote*, il ne sera pas difficile de saisir, je ne dis pas la différence, mais l'opposition qui les sépare. L'idée qu'Aristote se fait de la nature est toute autre. La nature n'y est pas ce composé d'éléments inertes régi par des lois purement mécaniques ; elle est la force active et vivante, vraiment créatrice, qui, par son union avec la matière, lui donne sa forme ; elle devient ainsi, dans les êtres particuliers, le principe générateur et producteur qui les anime, entretient le mouvement et la vie à tous les degrés de l'existence, de degré en degré, du plus bas jusqu'au plus élevé. Passant du monde physique au monde moral, elle y devient l'intelligence, la volonté libre ou la personnallité. Elle est l'âme avec toutes les puissances ou facultés. Par elle s'explique la végétation, la

locomotion, la sensation, la pensée, la volonté. Opposée à la matière, elle est l'élément premier générateur et formateur. Elle est aussi le vrai principe, la vraie cause de l'harmonie qui règne dans le monde et s'y manifeste. Chez Épicure, celle-ci est l'effet, le résultat de l'organisation ou de l'arrangement des atomes ou des molécules. Les deux systèmes sont aux antipodes.

II. — Ce qui précède concerne le beau en général, surtout le *beau physique*, principe et racine de tout beau comme de tout bien ἀρχη κχὶ ῥίζα πάντος ἀγχθοῦ, selon le Système. Le *beau intellectuel*, ou le plaisir de l'esprit s'y ramène, bien qu'il soit renfermé dans d'étroites limites, il n'est pas moins déclaré supérieur au plaisir corporel. On sait la raison donnée par Épicure de cette supériorité. C'est: 1° que la douleur en est absente; 2° qu'il est plus durable ou plus étendu; la mémoire en conserve mieux le souvenir, et s'étend au passé et à l'avenir par l'imagination qui le rend présent, etc. Nous n'insistons pas. Nous ne demandons pas même comment on passe d'un genre de plaisir à l'autre, comment du physique au spirituel se fait l'évolution. Ceci, ni Épicure ni son disciple ne s'en inquiètent. Le problème reste intact à résoudre aux successeurs.

Mais, dans un Système où tout se rapporte à la morale, ce qui importe est surtout de savoir ce qu'est le *beau moral*. Ce point mérite d'être sérieusement examiné.

Or, selon nous, dans ce Système, le beau moral, au sens propre, n'existe pas et ne saurait exister. Cela peut paraître injuste et paradoxal; mais la thèse est aisée à soutenir. C'est même par là, dirons-nous, que se sépare, au point de vue esthétique, la doctrine épicurienne des autres doctrines morales dans l'antiquité. En voici brièvement les raisons:

Dans toutes ces écoles, le bien et le beau sont identiques; ou la différence n'est qu'accessoire, non essentielle. Or, dans

la doctrine d'Épicure, le beau moral, s'il existe, qu'est-il ? Comme le beau lui-même, c'est le plaisir stable, exempt de douleur; l'affranchissement des causes qui troublent cet état de calme et de tranquillité parfaite : le κατάστημα. Pour l'obtenir, il est vrai, Épicure le proclame très haut : la vertu est nécessaire, et toutes les vertus le sont également. Elles rentrent ainsi dans le Système. On connaît les belles paroles de sa Lettre à Ménécée (Diog. Laërce, X).

« Ce ne sont point les longs festins, le vin, les jouissances amoureuses des jeunes gens et des femmes qui procurent le bonheur ; c'est une raison saine, capable d'approfondir la raison des choses, etc. — Les vertus sont inhérentes au bonheur et le bonheur est inséparable de la vertu. — Où trouver, sur la terre, une félicité supérieure à celle de l'homme vertueux » (Diog. Laërce, X), et tant d'autres belles maximes où l'épicurisme se rapproche à tel point du stoïcisme, qu'on ne sait plus si c'est Épicure ou Zénon qui parle. — Qu'on dise après cela que le beau moral est absent de cette doctrine ?

Et nous aussi, nous disons : *Hœc omnia philosopho digna ;* nous ne voulons même pas ajouter : *sed cum voluptate pugnantia* (Cic., *de finib.*, *II*). Mais il n'y a pas moins deux raisons pour lesquelles cette belle théorie de la vertu, par cela seul qu'elle est purement hédonique, exclut le beau moral. Ces raisons sont : 1° qu'elle est *intéressée ;* 2° qu'elle manque d'*éclat* ou de prestige, condition indispensable du beau.

1° Elle est *intéressée.* On ne le nie pas. Or, le plaisir du beau, comme l'a démontré Kant d'une façon péremptoire, est essentiellement *désintéressé.* Nous renvoyons les contradicteurs à la *Critique du Jugement*, à la première des quatre définitions kantiennes.

2° Le beau, tel qu'il est et a été, sous ce rapport, très bien défini par tous les anciens philosophes, Épicure excepté, a pour caractère accessoire, il est vrai, mais né-

cessaire, un certain éclat qui le distingue et qui réside dans la forme, *forma, species*, elle-même, comme dira Cicéron, *cum specie quadam liberali (de Offi.*, I, 27*)*. Chez Platon, cela est évident, le beau est la splendeur du bien et du vrai (Phèdre). Chez Aristote, il en est de même, quoiqu'il soit moins explicite. Les stoïciens sont loin d'y contredire. Le beau est la fleur du bien. Ce caractère, tous le disent, vient de ce que le beau, comme le bien, doit être recherché, estimé, désiré, loué par lui-même, δι αὐτο, et pour lui-même *detracta omni utilitate* (Cic.). C'est là, disent-ils, ce qui le rend digne de louange et le fait admirer. Toute la morale ancienne a ce caractère d'être à la fois par là esthétique et morale. De là, les mots où les deux côtés sont dans la langue rapprochés, κάλον κ᾽αγάθον et, dans le même mot καλοκαγαθεία, réunis. Or, ce caractère totalement disparaît dans une doctrine où la morale est purement intéressée, où la vertu n'est qu'un instrument de bonheur. Le bien n'étant plus estimé, désiré et pratiqué pour lui-même ne perd pas toute sa valeur ; mais il perd son éclat et avec son éclat sa dignité, sa beauté ; comme tel il cesse aussi d'être admiré. Il en est ainsi dès que la vertu ne marche plus en tête, qu'elle devient la suivante de la volupté, de quelque façon, du reste, que celle-ci soit comprise, plaisir calme, joie profonde, sans trouble, etc.

Le prestige a entièrement disparu. Il faut voir le langage que tiennent alors tous ces admirateurs des belles maximes d'Épicure, stoïciens, académiciens et autres ; de quels noms ils se servent à l'égard de cette vertu intéressée et de toutes les autres vertus épicuriennes. Ils les appellent de petites servantes *ancillulas*, *ministras*, des pourvoyeuses *meretrices*, des satellites, *satellites* (Senèque, Cicéron). La vertu, elle leur apparaît comme une courtisane dans un cercle de matrones: *in cœtu matronarum* (Cic., *de finib.* II). La vertu, selon eux, elle doit être gratuite, *gratuita*. Son prix est en elle-même : *pretium sui* (Senèque). Elle brille

de son propre éclat, *lumine suo splendet*. Dès qu'elle n'est plus qu'un moyen de jouissance, dès que c'est la volupté qui marche en tête, que la vertu la suit, elle cesse d'être elle-même. Ce n'est pas une question d'étiquette ou de préséance, mais d'existence. A plus forte raison, cette qualité d'être belle, la beauté, lui fait défaut. La définition même du beau, l'honnête, qui est aussi le *decorum*, n'est plus de mise. La louange, l'admiration, l'amour même, l'amour véritable, tout cela s'en va ailleurs. Vous n'avez plus qu'une chose utile, très désirable encore, sans doute; belle, non. L'auréole a disparu.

Nous ne craignons pas de dire que, sur ce point délicat, mais capital, toutes les fois que la discussion s'est engagée entre les adversaires de la morale épicurienne et ses défenseurs anciens ou récents, jamais il n'a été nettement répondu aux premiers par ces derniers. Ceux-ci ne s'en sont tirés que par des équivoques, des distinctions subtiles, éludant ou déplaçant la question. Leurs raisons sont et seront toujours faibles. Or l'esthétique ici est bien plus intraitable encore que la morale. Sur ce terrain, le plaidoyer épicurien est impossible.

Aussi, l'historien ajoute : « L'esthétique épicurienne, ici, fait exception parmi toutes les doctrines antiques, à l'égard du beau moral, lequel est absolument incompatible avec les principes du système, tel que les partisans eux-mêmes l'expliquent et le justifient. Aristote qui, malgré son eudémonisme, proclame la vertu désintéressée, a droit encore de parler du beau moral. La vertu, dans son enthousiasme. il la compare à l'étoile du soir et du matin (*Eth. Nic.*, I), Celle-ci ne brille pourtant pas de sa propre lumière; elle brille cependant. Chez Épicure, qui fait de la vertu un satellite de la volupté, elle ne brille pas du tout; elle s'éclipse. Jamais, du reste, la langue humaine, si elle est exacte, ne se prêtera à décerner la louange à ce qui n'est qu'utile, à appeler beau, grand, noble, sublime, digne

d'admiration, ce qui n'est qu'un moyen de procurer à l'homme le plaisir, même comme l'entend le sage Épicure. Ces épithètes perdent leur sens et portent à faux dans un système dont les partisans disent que la vertu, séparée du plaisir, ne vaut pas un jeton de cuivre.

Cela est si vrai du beau moral, que la beauté poétique elle-même en souffre dans l'œuvre du disciple, qui chante cette doctrine en de fort beaux vers, mais ne peut tout à fait en dissimuler le vice radical toutes les fois qu'est abordé, dans la physique, le côté moral.

Je prends pour exemple le *suave mari magno*, par où débute le second livre, passage si justement admiré. La pensée est exprimée en vers magnifiques. Et toutefois, par le fait même de la doctrine qui s'y révèle, on ne peut nier qu'elle ne soit rabaissée au niveau d'un sentiment vulgaire. Laissons de côté la critique superficielle de Voltaire, qui n'y voit que la curiosité satisfaite d'un spectateur ordinaire. (Dictionnaire, art. *Curiosité.*) Mais qu'on examine, au point de vue purement esthétique, cette pensée elle-même, dépouillée du magnifique langage qui la recouvre.

Le vrai spectateur, celui qui est capable d'éprouver le plaisir du beau, est-ce bien celui qui, en sécurité, contemple du rivage, *e terra*, le danger d'autrui, *alterius laborem ?* Non, c'est plutôt le peintre, qui se fait attacher au mât du vaisseau pour peindre la tempête, et qui, oublieux de lui-même, jouit en véritable artiste d'un pareil spectacle. Ce n'est pas non plus celui qui, du haut d'une colline, assiste, de loin, sans partager le danger, *tua sine parte pericli*, à de grands combats : *belli certamina magna tueri per campos instructa*, qui se livrent sous ses yeux dans la plaine. C'est le guerrier, général ou soldat, qui, au fort de la mêlée, reste calme, brave la mort, indifférent au danger qui de toute part le menace. Celui-là seul éprouve la vraie jouissance du beau, du beau moral. Cette joie profonde, c'est celle du spectateur dont la nature spirituelle se sent au-

dessus de sa nature corporelle ou sensible, comme Kant l'a si bien décrite. Or, celle-là, ni Épicure ni aucun de ses disciples, n'a trouvé le moyen de la comprendre et de l'expliquer. Cette plante, qu'on le sache bien, ne croît ni ne fleurit dans les jardins d'Épicure : *Epicuri non hæc nascuntur in hortis.*

Je vais plus loin, j'ose dire que le sage d'Épicure, ce sage qui habite les demeures sereines : *templa serena*, par cela même qu'il n'est pas exempt de cet égoïsme opposé à la nature du beau, n'est pas encore placé assez haut pour goûter la vraie jouissance esthétique, celle du beau moral. Cette jouissance, pour lui, c'est, de la forteresse où il se renferme : *bene munita tenere*, de regarder d'en haut les autres hommes, ces pauvres humains égarés à la poursuite du bonheur, cherchant vainement la route de la vie : *despicere unde queas alios passim que videre errare atque viam palantes quærere vitæ.* C'est là pour lui la volupté suprême. Or si calme qu'elle se dise, elle n'est pas exempte d'orgueil et de mépris. Pour nous, elle est d'ordre inférieur; la simple compassion est déjà plus élevée. Il est vrai que le poète ajoute : *O miseras hominum mentes*, etc., ce qui prouve qu'il les plaint. Il se fait pardonner ensuite par son amour pour l'humanité et son désir ardent de la délivrer des chaînes de la superstition. On conçoit, néanmoins, du sage, un autre idéal que le sien, et une jouissance plus haute, moins sereine peut-être que la sienne; c'est celle de l'homme qui, non seulement compatit aux maux de ses semblables, mais les partage, qui cherche à les soulager et qui, pour cela, se dévoue pour eux, qui fait pour eux le sacrifice de sa vie et de son bonheur terrestre. Pour nous, c'est là le vrai beau, le beau moral. Comparé à ce type, le sage d'Épicure et de Lucrèce est, au moins, on l'avouera, un type inférieur.

III. — Le philosophe qui ne croyait pas l'*art* et la poésie

dignes des entretiens du sage, même dans les festins, ne pouvait avoir, en ce qui les concerne, une doctrine bien précise et complète. Toutefois, il ne se peut que le poète, son disciple, ait à ce point partagé son opinion, qu'il ne laisse apercevoir la manière de voir conforme au système sur les problèmes les plus généraux, relatifs à cette forme de la pensée humaine.

A la fin du cinquième Livre, Lucrèce décrit, en assez beaux vers, l'*origine* et le *progrès des arts*, dont il énumère les avantages et les bienfaits nés de la civilisation. Il mêle ensemble les sciences et les arts, la législation, les arts utiles et les arts d'agrément. Apparaissent les premiers la navigation, l'agriculture, l'art de bâtir et de fortifier les villes, la législation, l'art de tracer des routes et de fabriquer des armes, l'habillement et les autres arts du même genre.

Navigia atque agriculturas, mœnia, leges
Arma, vias, vestes et cætera genera horum.

Puis viennent les arts d'agrément, ceux qui font les délices de la vie *delicias vitæ*, la poésie, la peinture, la sculpture : *carmina, picturas et dædala signa polire.*

Leur but est l'*agrément*. Quelle est leur origine? Comme pour les autres : l'*usage* et l'*expérience : usus et impigræ experientia mentis :* L'usage, soit, bien qu'on ne le voie pas très clairement. Ce qu'on voudrait surtout voir, c'est en quoi consiste cette activité de l'esprit : *impigræ mentis*, qui s'ajoute ici à la nature et la continue. L'esprit, que fait-il? Quelle est sa manière d'agir dans la production de ses œuvres? Aristote l'appelle *imitation*, et l'on est déjà embarrassé de savoir ce que, par là, il entend, ce que ce mot, chez lui, signifie. Pour Épicure et son système, ce ne peut être qu'une copie, un *simulacre* (*simulacrum*) de ce qui existe, une image prise de la surface des choses ou du réel, puis combiné avec d'autres images. Quel peut être ici l'idéal? Quelque chose d'analogue à ce qui est dit (Liv. IV)

de la combinaison ou association des images. — Nous n'irons pas plus loin, car il ne faut pas trop en demander à Épicure et à son disciple. Ce qu'est cet idéal, les successeurs, surtout parmi les modernes, le diront.

Comment s'explique le *progrès* des arts quand cet esprit, qui prend la nature pour modèle, s'avise d'aller au delà, d'inventer ou de créer à son tour? Le poète ne le dit pas. Il se borne à dire que ce progrès se fait lentement, peu à peu, pas à pas : *paulatim*, *pedetentim*, en détail; *minutatim*, jusqu'à ce qu'il parvienne au sommet : *ad cacumen;* ce qui est vrai, sauf le sommet, qui n'est jamais atteint. Mais on ne dit pas comment on y arrive.

On a vu là, néanmoins, une première apparition de l'*idée du progrès* (Guyau). C'est gratifier le poète d'une conception qui n'est pas la sienne, qui, en tout cas, est de nulle valeur théorique et scientifique. Cette idée, qui est celle d'Aristote, de sa physique, n'est pas au même titre dans le poème de la *Nature des choses*. Toute empirique et de sens commun, elle y serait tout au plus comme vulgarisation, ce qui est un mérite inférieur. Lucrèce, qui observe ce qu'il voit, constate, et c'est tout. Comment s'effectue le progrès? Quelles facultés de l'esprit y sont mises en jeu? Quelles lois y président? Il n'est rien d'articulé qui le dise ou le fasse deviner. Le poète croit avoir tout dit quand il a répété ces mots : *paulatim progredientes*. Il ne s'aperçoit pas qu'il y a un facteur nouveau qui fait sortir l'art de son germe et lui fait produire les merveilles que nous admirons.

Ce facteur, cependant, il le nomme *ratio* (1), la raison; mais c'est aussi l'*imagination* guidée par elle. Bref, c'est l'homme qui s'ajoute à la nature : *homo additus naturæ* (Bacon). C'est lui qui est le véritable artiste; mais pour Lucrèce, la nature garde le premier rang. L'homme s'efface

(1) Nec unum quidquid paulatim protrahit ætas, in medium, ratio que in luminis eruit oras.

et n'est que son disciple. C'est elle qui enseigne, elle est l'institutrice (*docuit*) que l'art suit et imite. Il le répète sans cesse. Il en est des arts comme des sciences. L'astronomie, d'où vient-elle? Ce sont les astres qui, par le cours réglé de leurs révolutions ont appris : *sol docuit* (*Ibid.*) à l'homme à calculer leur retour : *sol et luna suo lustrantes lumine circum perdocuere homines*, etc. (*Ibid.*). Encore fallait-il observer et calculer, et pour cela se créer des instruments. Tout cela est d'une simplicité naïve, pardonnable à un poète, moins à un philosophe, mais est conforme au système.

Il est dit aussi que les arts naissent les uns des autres : *namque alid ex alio clarescere corde videmus.*

Malgré cette insuffisance, il est des traits à noter, clairement marqués, où la comparaison peut s'établir de cette doctrine avec celle d'Aristote.

Ainsi : 1° c'est la nature qui, dit-on, a tout enseigné à l'homme ; chez Aristote elle l'a mis seulement sur la voie. Ici, elle est sa maîtresse et son institutrice. Ce rôle, elle le garde. Les termes sont significatifs : *perdocuit*, *perdocuere*, *didicere*. Il en est des arts comme des sciences. Elle a fourni le modèle. Les arts ne font qu'imiter. Ce qui signifie l'*expérience* pour les sciences, se traduit par *imitation* dans les arts : *imitarier*. C'est ainsi que le souffle du zéphyr a enflé du pâtre les chalumeaux. L'homme a dû imiter des oiseaux le chant : *sibila primum agrestes docuere cavas inflare cicutas et liquidas avium imitarier*, etc. Ne demandons pas au poète comment le disciple a ensuite surpassé le maître, ni comment lui-même est devenu poète, un disciple des Muses. La réponse sera toujours la même : *ante fuit :* L'antériorité est la réponse à tout. Si l'on parlait de causalité, de finalité, d'activité créatrice et finale, d'idée à réaliser, d'une faculté nouvelle, l'imagination, il nous renverrait à sa théorie des idées images par laquelle tout doit pouvoir s'expliquer. Le maître dirait que ce sont des baga-

telles ou des subtilités, de ces questions que le sage s'interdit même dans les festins.

Ce serait faire injure à Aristote que de vouloir continuer ce parallèle sur la manière de concevoir l'art, et sa nature, son origine, etc., avec cette façon aussi grossière, sans qu'aucune explication supérieure en soit donnée. Toutefois il n'est pas inutile encore de faire ressortir un point où la morale d'Épicure a dû entraîner le poète son interprète, ici comme esthéticien. Elle a dû lui dicter sa manière de concevoir les arts en ce qui concerne la *fin* qu'il leur assigne et leur *rôle* ou leur mission dans la vie humaine.

Chez Aristote, l'art qui imite la nature, la continue et l'achève tout en l'imitant. On sait non seulement la part de l'intelligence qu'il lui accorde comme agissant avec réflexion διάνοια dans la création de ses œuvres. De plus, l'art a pour fin le plaisir, mais non cette fin unique ; le plaisir noble doit lui-même concourir au perfectionnement moral. Rien de tout cela n'est dans Épicure. En somme, tous les arts de cette espèce dont le principe est l'imitation, ont pour but unique l'agrément, *delicias vitæ*. Lucrèce reconnaît qu'ils sont les fruits de la paix. Mais ce sont plutôt des arts de luxe. Du moins appartiennent-ils à cette classe qu'Épicure nomme superflus. Ils peuvent encore contribuer au bonheur de l'homme. Mais dans quelle mesure ? On ne le dit pas. Ce qui est clair, c'est qu'il faudrait les restreindre, les réduire à leur minimum. Leur progrès est plutôt à craindre et à redouter. Le langage du poète ici est significatif. La comparaison serait plutôt ici avec Rousseau qu'avec Aristote.

Ce qu'Épicure admet, et ce que vante son disciple, c'est partout l'art simple, le plus rapproché possible de la nature primitive, des mœurs des premiers hommes. C'est la musique champêtre, l'idylle et la pastorale.

Les arts, du reste, n'ont rien ajouté au bonheur de l'homme, c'est une source de soucis et de discordes. *Sic*

odium cœpit glandis, etc. *Nunc aurum et purpura curis, excercent hominum vitam bello que fatigant.*

La Poésie. — Le grand poète qui a mis en vers le Système d'Épicure ne pouvait partager son mépris pour la poésie. Il devait plutôt la réhabiliter tout en restant fidèle à l'esprit de la doctrine qu'il professe et qu'il chante.

Mais d'abord quelle idée se fait-il de la poésie elle-même et de son rôle comme expression de la pensée humaine ?

La poésie, pour lui comme pour Aristote, est un art d'imitation (*imitarier*) ainsi que les autres arts. La parole est son moyen, soumise aux lois du rhythme, qui en est la partie musicale. C'est l'art des vers, *politis versibus* (VI). La pensée poétique s'exprime par des images vives et frappantes qui sont les simulacres des objets, la colorent, la rendent sensible et figurée. Elle est une peinture parlante. Les fictions qu'elle invente sont aussi des symboles simulacres ou images d'idées. Son but, comme celui des autres arts, est de plaire. Le plaisir ou l'agrément consiste dans la beauté frappante des images, le charme des fictions, les agréments du style ; il est dans les tableaux exacts des scènes de la nature et de la vie humaine. Si là-dessus le poète ne s'explique pas, s'il ne formule pas sa pensée d'une façon abstraite, c'est qu'il ne le croit pas utile ; sa pensée, elle est évidente, il fait mieux, il la réalise. Ce que la *Poétique* expose en froids et abstraits préceptes est, chez lui, mis en action dans l'œuvre qui atteste son génie. Or, pour lui, la poésie est un enseignement ; son but sérieux est le but didactique et moral. Il le répète sans cesse : « J'enseigne aux hommes des vérités importantes : *magnis doceo de rebus*. Il vient délivrer les âmes des liens étroits de la superstition qui les enchaîne : *et arctis religionis animos nodis exsolvere pergo*. S'il avait à prendre la défense de la poésie contre son maître « sans doute, dirait-il, elle vit de fictions, mais elle procure aux hommes un genre de plaisir

qui n'est pas à mépriser. Elle les distrait de leurs peines et des souffrances de la vie présente ; mais un but plus sérieux s'y joint, celui de prêter un concours efficace à la vérité. C'est là ce qui la relève et la réhabilite aux yeux du philosophe. Elle doit embellir et orner la vérité : *ornanda veritas*. Si elle crée des fictions, si elle est ouvrière de mensonges propres à séduire et abuser les esprits, elle peut produire le contraire, servir à les instruire. »

Ici, comme chez Aristote, la fin hédonique semble s'effacer dans la fin éthique ou morale. Toutefois la différence subsiste, elle est notable. Cela vient d'abord de ce que, dans les deux systèmes, le but moral est tout autre. Chez Aristote, la poésie, comme l'art en général, imitation de la vie a un autre idéal moral. Le bonheur y est placé dans une autre région bien supérieure où le bonheur est dans l'action ; ἐν πράξει ; tandis que pour Épicure il est plutôt dans le calme de l'inaction. Pour Aristote, le moyen lui-même est un plaisir noble, pur, le plaisir des hommes libres. L'art, surtout l'art dramatique qui représente l'action y purifie les passions qu'il excite. Ainsi en est-il de la tragédie en particulier.

Chez Épicure et son disciple, le but est beaucoup moins élevé. Même comme simple moyen d'enseignement, cet art est destiné au vulgaire des hommes incapables de goûter et de comprendre la vérité sous sa forme pure et vraie. Celle-ci c'est la forme abstraite, simple, sèche et aride comme l'enseigne la sagesse à ses vrais disciples.

La pensée du poète ici est très claire et la comparaison qu'il emploie ne laisse pas d'équivoque. La poésie, elle est assimilée à la médecine. Il en est du poète comme du médecin qui, pour faire avaler aux enfants une potion amère, enduit de miel les bords du vase. *Nam veluti pueris absinthia tetra medentes cum dare conantur, oras pocula circum contingunt mellis dulci flavo que liquore.* (V.)

Parlez un langage simple et abstrait au commun des hommes, ils n'écouteront pas. Le vulgaire a horreur de

cette langue : *vulgus abhorret ab hoc*. La raison toute nue lui paraît triste : *ratio plerumque videtur tristior esse*. Le poète a voulu exposer sa doctrine en un langage harmonieux, enduire les bords du vase du miel des Muses : *suaviloquente rationem carmine pierio exponere nostram et quasi museo dulci contingere melle*.

Ainsi conçue, il faut avouer que si la mission de la poésie est encore assez belle, celle-ci descend cependant à un rang inférieur. Elle fait pénétrer dans les âmes la vérité que, sous une autre forme, enseigne la philosophie. Mais remarquez combien son rôle est effacé. Ne peut-on pas dire d'elle aussi que, si elle n'est tout à fait esclave, elle est devenue la servante : *ministra*, *ancilluta*. Ailleurs, chez Homère, Hésiode, Ennius, elle était ouvrière de mensonges, alliée à la superstition, sinon sa mère. Ici, pour se réhabiliter, elle se met au service de sa philosophie; elle-même doit dissiper les mensonges des poètes, servir en quelque sorte de contrepoison. Sans danger, elle s'associe à une œuvre libératrice des âmes. C'est bien ainsi que Lucrèce comprend son propre rôle et sa mission. Lui-même l'annonce et la décrit en de beaux vers dans son enthousiasme pour la doctrine qu'il expose. *Tute met a nobis jam quovis tempore vatum*, etc. Toutefois on ne peut méconnaître combien cette conception encore élevée est étroite, combien la doctrine aristotélique est autrement large, élevée et vraie ; là par exemple où la poésie comparée à l'histoire exprime et représente le genéral ; là surtout où dans sa forme la plus haute, qui est non pédagogique ou didactique, mais dramatique, elle offre à l'homme le spectacle idéalisé de sa vie, de son bonheur et de ses malheurs, de ses intérêts et de ses passions dans un tableau vivant et animé, pathétique ou comique, où les sentiments et les passions de terreur et de pitié qu'il excite sont eux-mêmes purifiés. La *Katharsis* épicurienne, en définitive, qu'est-elle? Elle est bien une simple *purgation* au sens médical. *Veridicis igitur purgavit*

pectora dictis. Elle délivre l'homme de ses erreurs et des craintes qu'engendre la superstition par la véracité de ses paroles, mais c'est tout, et l'on voit la différence.

Un point sur lequel il n'est pas hors de propos d'interroger le poète, c'est l'*inspiration* poétique, sur laquelle lui-même revient sans cesse. La poésie, pour lui, est un chant; le poète, un chantre inspiré, un *vates*. L'enthousiasme qui s'est emparé de lui s'exprime en très beaux vers. Il invoque, au début, Vénus comme déesse inspiratrice de ses chants, qui doit être son guide, *te duce*. Ailleurs ce sont les Muses, Apollon, Calliope, etc. Qu'y a-t-il ici sous le voile allégorique? Car on ne dira pas non plus que c'est pure tradition, routine, machine ou ingrédient poétique. Il y a d'autant plus d'intérêt à savoir ce qu'il en pense, que Démocrite, le prédécesseur d'Épicure, a fait de l'inspiration la condition nécessaire aux poètes pour la création de leurs œuvres. (Voy. Cic., *Horace*.) Malheureusement, on ne trouve rien de clair et de positif dans Lucrèce, où il eût été curieux de le comparer à Aristote, à d'autres, etc. L'inspiration poétique, est-ce un effet de la chaleur du sang, une sorte d'ivresse bachique, analogue à celle qui est décrite (II)? Est-ce une variante de la folie, ou bien une vision analogue aux songes : triste condition pour celui qui vient annoncer la vérité aux hommes et les délivrer d'une autre folie, l'erreur de la superstition? Si l'on croyait trouver dans Lucrèce quelque chose de pareil, l'attente serait déçue.

Tout au plus, ce qui paraît le plus positif dans ces invocations à la Muse, à Apollon, etc., c'est que lui-même se fait modeste et marche à la suite de son guide, Épicure, les yeux fermés. Sa foi enthousiaste lui tient lieu de tout. Cette foi elle-même s'explique par l'efficacité de la science dont il s'est fait l'apôtre. Il faut pourtant ajouter l'amour de la gloire, le désir de ceindre sa tête du laurier sacré et de laisser son nom à la postérité; c'est aussi le désir généreux

d'être utile aux hommes, de les délivrer des vaines terreurs de la religion, etc. Mais tout cela, fort bien expliqué (v. Martha), ne comble pas cette lacune et nous laisse ignorants d'une explication philosophique qu'on a droit d'attendre du poète philosophe, disciple d'Épicure, et admirateur de Démocrite et d'Empédocle.

Il n'y a presque rien à dire des *genres ou espèces de la poésie;* Lucrèce n'en parle que par allusion et incidemment. Il est clair que le genre qui doit primer tous les autres, est la poésie *didactique*. Le maître ne permettrait pas que la poésie servît à autre chose qu'à enseigner la vérité ou elle retomberait sous ses anathèmes. On cite cependant une phrase très courte qui ferait croire qu'Épicure lui-même n'était pas si hostile à d'autres genres, même à la poésie épique. Cette phrase est celle-ci : ποίηματα τὲ ενέργειν οὐκ ἂν ποίησαι ; que Gassendi traduit ou commente ainsi : Les poèmes doivent exposer les faits dans leur vérité, non les altérer ou les falsifier, ce qui, d'abord, n'apprend pas grand chose et ne distingue pas la poésie de l'histoire.

Pour ce qui est de la *poésie dramatique*, il semble bien qu'Épicure, comme les stoïciens, devait la condamner. Le *drame*, en effet, est l'*action*, les hommes agissant πράττοντες. Pour Aristote, la vie humaine est dans l'action εν πράξει. Épicure, au contraire, autant qu'il peut, la supprime. L'idéal de la vie pour lui est une sorte de quiétisme. Le sage n'agit pas, ou de l'action et de la passion il évite tout ce qui peut troubler sa quiétude. N'exigeons pas pourtant d'Épicure qu'il soit aussi conséquent. Selon Plutarque, il approuve que le sage assiste aux spectacles publics, mais comme simple amusement. On voit qu'il n'en fait aucun cas. Aussi, le sage ne dédaigne pas de s'occuper de ces jeux. Encore préfère-t-il à la représentation théâtrale, les histoires bouffonnes, la comédie du genre le moins élevé, les récits de batailles ; mais il est un genre qui rentre mieux dans l'esprit du Système ; la poésie pastorale ou l'*Idylle*. C'est celui

que Lucrèce lui-même semble préférer : *Hanc vitam gratum docti cecinere poetæ.*

Nous terminons cet examen de l'esthétique épicurienne par quelques mots sur l'impression générale que produit le poème de *Lucrèce*, et qui bien souvent remarquée au point de vue littéraire, a aussi sa signification esthétique et philosophique. Cette impression est celle d'une sombre et profonde mélancolie qui s'échappe à la fois de l'ensemble et des détails de la composition poétique. Ainsi, ce que le poète croit d'une foi enthousiaste être la vérité sur la nature des choses et sur la destinée humaine, ce qui, par lui, est exposé, décrit, chanté, mis sous nos yeux, embelli de ses vers (*ornata veritas*), cette vérité, voilà l'effet qu'elle produit sur les esprits à qui elle est annoncée. Est-ce bien là le but que s'est proposé le philosophe qui enseigne cette vérité en un langage plus simple à ses disciples, qui se donne comme un révélateur et un libérateur?

Epicure vient rétablir la paix dans les âmes, les délivrer des vaines terreurs de la superstition ; ce qu'il prêche, c'est la tranquillité absolue, l'*ataraxie*, etc. Ce calme, cette paix sereine, qui est une sorte de volupté divine, *quædam divina voluptas*, III, 218, au fond, qu'est-elle? Parvient-il à la faire goûter? L'impression totale que laisse la lecture du poème, tout le monde en convient, est précisément l'opposé. Les peintures que le poète met sous nos yeux, et où la sombre réalité nous apparaît, ne distraient de la sécheresse prosaïque du système que pour produire elles-mêmes l'effet contraire à ce qu'a voulu le peintre. C'est le tableau des misères et des souffrances humaines qui, à côté de quelques riantes images, nous est offert en de sombres et effrayantes couleurs. Dès le commencement, le poète s'est écrié : *O miseras hominum mentes!* Et partout son exclamation se justifie. Il veut dissiper de vaines terreurs et lui-même les augmente. La mort elle-même, dont il s'ef-

force de dissiper les craintes et qu'il ferait plutôt désirer, ne fait pas exception. L'immortalité de l'âme que, par tant de raisons, il combat, ne subsiste pas moins chez l'homme comme désir inné dont l'espoir lui est enlevé. Mais la vie présente, qu'est-elle? Il le dit après l'avoir décrite, et sa conclusion est celle-ci : *Ergo hominum genus incassum frustra que laborat. Semper et in curis* (Homo), *consumpsit inanimus œva. — O genus humanum infelix!* etc. Faut-il rappeler tout ce qui est dit de la vieillesse du monde et de ses catastrophes? des désordres de la nature, des orages, des tremblements de terre, des maladies, et finalement la peste d'Athènes? Le peintre ne recule devant aucune image hideuse ou terrible. L'amour lui-même, qu'au début, dans son enthousiasme, il chante, cette volupté divine des hommes et des dieux, qu'est-elle quand il vient en philosophe à la décrire? une passion dangereuse dont le sage se préserve. Il en énumère et décrit les tourments, les soucis, les déceptions, les peines, les suites funestes; elle recèle l'amertume qui surgit au sein des délices : *Medio de fonte leporum surgit amari aliquid.*

Tout cela se traduit par un seul mot : le *pessimisme.* Nous ne rentrerons pas dans ce qui est devenu un lieu commun; mais comme historien de l'esthétique ancienne, nous devons faire remarquer que le matérialisme sensualiste dans l'antiquité a fini comme aujourd'hui finit le panthéisme naturaliste moderne ou contemporain. Et cela est vrai dans l'art ou dans la poésie comme dans la spéculation. De plus, ce qui est non moins à remarquer, c'est que le pessimisme, dans *Lucrèce*, répond parfaitement à ce qu'il a été sous une autre forme dans la dernière école grecque hédonique, issue du *Cyrénaïsme.* Hégésias, le conseiller de la mort, πεισιθάνατος, et Lucrèce se correspondent. Ce que l'un prêchait avec trop d'efficacité dans ses discours qui lui firent interdire la parole, l'autre le chante dans ses vers, qui sont immortels, mais n'en sont pas moins l'expression

d'une doctrine dont le *pessimisme* est le dernier mot et le corollaire (1).

IV. — Des autres *disciples* d Épicure, *Metrodore*, *Philodème*, etc., nous n'avons rien à dire. Metrodore, à ce qu'il paraît, qui avait écrit sur la musique, ainsi que Philodème, s'attachait à prouver que la musique, à tort, est désignée par Aristote comme capable d'imiter les mouvements de l'âme; elle ne peut émaner de l'âme ni la mettre en mouvement. Ceci n'a rien que de conforme au système où l'harmonie rentre dans les lois de la Physique et de l'Acoustique.

Philodème. « C'était un homme d'esprit, dont il nous reste de nombreux fragments, trouvés à Herculanum, sur la Philosophie épicurienne, sur la Rhétorique et la Musique. Il était poète aussi et composait, pour se rendre agréable, de petits vers lascifs, où il chantait les bonnes fortunes de son protecteur : *adultera ejus delicatissimis versibus.* » (E. Egger).

Ceci est un autre épicurisme tout aussi conséquent que le premier.

(1) V. notre *Hist. de la Philos. ancienne*, t. I, p. CXXVII et 240.

III

LES STOICIENS

Caractère général de l'Esthétique stoïcienne. — Son importance. — I. *Du Beau.* — Définitions stoïciennes. Rapport avec les précédentes et avec le système. — Le beau subordonné au bien. — Le côté sensible. — II. *Les formes du Beau.* — Beau physique. — Beauté du monde et de ses parties. — L'Optimisme esthétique. — Objection tirée de la Laideur. Le beau, dans la nature, distinct de l'utile. — Beau moral : son excellence au point de vue stoïcien. — Conséquences paradoxales. — Divers aspects du beau moral : l'honnête et le decorum, etc. — III. *L'Art et les Arts.* — L'art en général. — Division des arts. — Les arts libéraux selon le Stoïcisme. — Condamnation et réhabilitation. — La Poésie : Jugements opposés. — Le Symbolisme des poètes. — Conclusion.

L'esthétique stoïcienne, comme on doit l'attendre de l'antagonisme de ces systèmes, est l'opposé de l'esthétique épicurienne. L'une est l'hédonisme pur, dans son abstraite et élémentaire simplicité. Ici, au contraire, l'élément éthique ou moral domine à tel point qu'il absorbe ou efface l'autre. Il n'en est pas comme chez Aristote, qui sagement observe la mesure et maintient l'équilibre. L'art n'est plus cette puissance imitatrice, née d'un penchant naturel à l'homme, dont l'effet est de lui procurer une jouissance noble et pure, qui, par là même, concourt à son perfectionnement moral, mais néanmoins reste libre. Toute liberté lui est enlevée. Au lieu de prêter son appui au bien moral, la fin suprême des actions humaines, l'art est complètement asservi. S'il cesse d'être soumis et s'en écarte, il est traité encore avec plus de sévérité que dans Platon qui l'avait considéré de même.

Qualifié de luxe inutile et d'amusement frivole, il est placé au-dessous des arts utiles les plus vulgaires. Comme chez Épicure, mais par un autre motif, il n'est pas digne du sage de s'occuper de lui, de donner une attention sérieuse à ses œuvres.

Tel est le caractère général de l'esthétique stoïcienne.

On peut prévoir, dès lors, quelle place le problème esthétique doit occuper dans le système.

Nulle part la question esthétique ne sera traitée en elle-même d'une façon théorique ou spéculative. Mais partout où le bien apparaîtra dans l'ordre soit physique soit moral, le beau viendra à sa suite le plus souvent sans s'en distinguer. De même, c'est par le côté moral que l'art sera toujours envisagé.

L'art principal, l'art unique c'est l'art de la vie, l'art de bien vivre, εὐ ζῆν, selon la raison, qui est de l'homme la vraie nature. Ainsi en sera-t-il de la *poésie*. Si une place lui est donnée, ce sera à côté d'arts plus sérieux, les arts de la parole : la *Grammaire* et la *Rhétorique*, arts utiles parce qu'ils servent à démontrer ou défendre la vérité. Elle sera reléguée dans un coin de la Logique à la suite de la dialectique.

Toute étroite ou exclusive qu'est cette doctrine, on aurait tort de la croire sans importance même au point de vue esthétique. 1° D'abord nulle part le beau moral ne sera mieux décrit, exalté, apprécié. Le contraste est frappant avec l'épicurisme. 2° Ce qu'il y a de paradoxal dans la thèse stoïcienne, celle de l'identité absolue du bien et du beau, par les conséquences qu'elle entraîne et que la logique en tire, ne laisse pas d'être une utile leçon pour la science future. 3° Il n'est pas non plus sans intérêt de comparer cette doctrine aux précédentes, à celle d'Aristote en particulier, de savoir ce qu'elle lui emprunte, comme aussi en quoi elle la modifie dans les points principaux sur lesquels doit porter notre examen.

I. — Du Beau. — Les stoïciens définissaient le beau la symétrie parfaite, καλὸν δὲ λέγουσι τό τελέως σύμμετρον (Diog. L. VII. 106.) Cette définition s'applique à tous les genres de beauté, à la beauté de l'âme comme à celle du corps, à la beauté du discours ou des paroles, etc.

« De même que la beauté du corps consiste dans la « symétrie de ses parties, dans leur relation mutuelle et « avec le tout ; de même, la beauté de l'âme est la symétrie « de la raison et de ses parties par rapport à leur ensemble et « entre elles, » ὥσπερ τε τὸ κάλλος τοῦ σώματός ἐστι συμμετρία τῶν μερῶν καθεστώτων αυτῷ πρὸς ἀλληλα τε καὶ πρὸς τὸ ὅλον, ὄυτω καί τὸ τῆς ψυχῆς τὸ κάλλος ἐστι συμμετρία τοῦ λόγου καὶ τῶν μερῶν αὐτοῦ πρὸς ὀλον τα αὐτοῦ καὶ πρὸς ἀλληλα. (Stob. Eclog. II. 188.)

Cette définition des stoïciens ne s'écarte guère, on le voit, de celle qui avait été donnée par leurs devanciers, Aristote et Platon, en particulier. Le beau, c'est toujours l'*ordre*, l'arrangement régulier ou la convenance réciproque des parties, *conventientia partium*. Aristote y avait ajouté la *grandeur* ; les stoïciens la suppriment. Pour eux, en effet, l'accord avec la raison suffit. L'ordre, c'est la raison, le λόγος manifesté. Toute conformité à la raison, qui est le bien est aussi le beau. Cela s'accorde tout à fait avec le système. L'*ordre*, n'est-ce pas la raison visible, la loi immanente aux êtres, le germe ou la raison séminale, le σπερματικός λόγος qui partout se développe et se manifeste, et qui est aussi la nature : φύσις? Cicéron leur interprète, le dit, et Platon l'avait dit avant lui (Lois, II.) L'homme est le seul animal qui comprenne l'ordre ; *unum hoc est animal quod sentit quid sit ordo, quid deceat* (*de Offic.*, *I.*)

Ainsi l'ordre est ce qui fait la beauté physique. C'est celle du corps humain, qui réside dans une certaine conformation bien appropriée des membres avec une certaine douceur de coloris qui y est répandue. De même, ce qui s'appelle la beauté dans l'âme c'est l'égalité, la constance

des opinions, des jugements, avec la fermeté, la stabilité qui accompagne la vertu, qui en contient la force même (1).

D'autres définitions s'ajoutent et montrent encore mieux ce rapport avec la doctrine stoïcienne. Le beau y est dit : la droite raison : ὄρθός λόγος. Mais la meilleure formule, la vraie formule stoïcienne est celle-ci : le beau, c'est le bien parfait, τὸ τέλειον ἀγαθον, dont le beau moral, la vertu, est la forme la plus haute, le but final.

Une autre définition, comme chez Aristote (*suprà p. 16*) offre le côté *subjectif*. Elle revient sans cesse. Le beau y est donné comme objet de louange et d'amour : le beau, objet du désir, en soi et pour soi le seul désirable, c'est le bien moral, l'honnête. Il doit être choisi en lui-même et pour lui-même, abstraction faite de toute autre considération. Seul désirable, seul aussi il est digne d'éloge. La formule est celle-ci, et la gradation s'établit de la manière suivante : « Le bien, c'est le désirable, le désirable est l'aimable, ce qui est aimable est digne d'éloge, ce qui est digne d'éloge est beau, » τὸ ἀγαθὸν αἱρετὸν' τὸ δ' αἱρετὸν ἀρεστὸν, επαινετὸν τὸ δ' ἐπαινετὸν κάλον. (Plut. Stoic. Rep., 13.) Cf. Diog. L., VII, 10.

Cette gradation logique qui marque le rapport des deux idées du beau et du bien a pu induire en erreur sur ce rapport lui-même, qui serait de subordonner ici le bien au beau et de faire du beau la fin véritable de la morale comme de l'esthétique stoïcienne (2). L'erreur est très grave.

(1) Et, ut corporis est quœdam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, ea quœ dicitur pulchritudo ; sic in animo opinionum, judiciorum æque æquabilitas et constantia cum firmitate et stabilitate, virtutem subsequens aut virtutis vim ipsam continens, pulchritudo vocatur. — Cic. *Tusc.*, IV, ch. XIII.

(2) Dans un livre très distingué, cette opinion est soutenue : « Rien n'est bien que ce qui est beau ; rien n'est mal que ce qui est laid. — Le bien n'est tel que parce qu'il est beau, le mal parce qu'il est laid. — Le beau est un aide pour la production du beau. — Le beau garde toujours comme une prééminence. » — Ogereau : *Essai sur la Phil. des Stoïciens* p. 191. Paris, Alcan, 1888.

C'est précisément l'inverse de la vérité. La morale stoïcienne loin d'être esthétique au sens propre, ne l'est qu'autant que l'esthétique y est toute morale, un appendice de la morale ; sa servante, *ancilla.*

Le raisonnement est très simple. D'abord comment y aurait-il subordination, là où l'un des deux termes, en réalité, n'existe pas ou n'est de l'autre qu'un attribut, pas même considéré comme essentiel ? C'est, selon nous, méconnaître le vrai caractère de toute l'esthétique ancienne où l'identité des deux termes, le bien et le beau, est sans cesse et partout affirmée, comme celle du bien et du vrai. Le bien, dit-on, dérive de l'honnête, *bonum ex honestate fluit* (Cic.). Soit. Mais l'honnête, lui-même, qu'est-il ? Le bien moral, la vertu. Le *decorum* qui s'ajoute, est toujours donné, comme forme, aspect : *forma species honesti* (*id.*). Il en est l'ornement, *decus*, ou la parure. Comme dans Platon, il en est la splendeur ou l'éclat. C'est méconnaître, en outre, la teneur de tous les écrits de l'Ecole Stoïcienne, où le beau, sous toutes les formes, est subordonné au bien au point que la confusion y amène la destruction, engendre les plus singuliers paradoxes (V. *infra*). Le beau, si l'on veut, éclot dans le bien, il en est l'épanouissement ou la fleur, ἄνθος. C'est ce que disait Chrysippe (Diog. L. VII), ce que dira plus tard Plotin (Ennéad. I, VI.)

Mais le bien est le seul désirable en soi, seul digne d'éloge (1). C'est donc intervertir l'ordre des termes que de placer le beau avant le bien dans la hiérarchie des idées. La morale sera si l'on veut une morale esthétique, mais à condition de maintenir l'identité comme le fait partout le stoïcisme. Dès qu'on distingue, la subordination s'établit au préjudice du beau qui lui-même s'efface. C'est ce que Platon avait déjà fait en appelant le bien « *le père du beau* ».

(1) Diog., liv. VII. « Le bien, disent les Stoïciens, est utile, nécessaire, avantageux, beau... Il est beau en ce qu'il est cause d'ordre et d'harmonie.

Socrate avait, le premier, tracé la voie ; il avait fait du bien, de son idée, ἰδέα τοῦ ἀγαθοῦ, la base de la doctrine entière que professent tous ces philosophes. Il en sera ainsi jusqu'à la fin de la philosophie ancienne, jusqu'à Plotin inclusivement, qui clot la série (V. *infra*).

Le côté sensible ou hédonique du beau ne disparaît pas tout à fait, on le voit, dans la doctrine stoïcienne. Le beau y est *per se expetendum*, désirable en soi, le louable par lui-même, *per se laudandum*. L'agréable, ἡδυ, quoique refoulé, reparaît mais non plus comme dans l'épicurisme ; c'est ici l'agréable au sens élevé, où le désir satisfait, qui jamais ne s'émousse, devient une jouissance pure, qui ne comporte ni satiété, ni rassasiement, comme le dit un commentateur: ἡδυ φύσει επιθυμητὸν δί αὐτο αεὶ, καὶ οὐδέποτε ἀμϐλυνομενον κόρῳ. Ce qui est d'ailleurs aussi aristotéticien que stoïcien. (Cf. Arist., *Eth.*, 10).

C'est toujours la conséquence du beau comme identique au bien, et défini le bien parfait : τὸ τέλειον ἀγάθον.

III. LES FORMES DU BEAU. — Le beau étant identique au bien, il semble qu'il n'y ait pas pour nous d'intérêt à l'étude de ses formes. Il n'y aurait qu'à reprendre ce qui est connu de la doctrine stoïcienne sur toutes ces questions relatives au bien lui-même, et qu'a soulevées cette doctrine au point de vue soit physique, soit moral ; comme celles de la *finalité*, de l'*optimisme*, etc.

Toutefois, divers points sont à examiner où le côté esthétique se dessine davantage et qu'il importe de ne pas négliger. Les Stoïciens, en effet, admettent dans le beau, comme dans le bien lui-même, des différences. Elles proviennent : 1° soit de la diversité des objets; 2° soit des aspects différents qu'offre la beauté dans les mêmes objets : tels que le *decorum*, la convenance, etc.

1° Si l'on vient d'abord à considérer le *beau physique*, la beauté du monde dans son ensemble et toutes ses

parties comme dans les êtres divers qu'il renferme, le beau y sera toujours le bien parfait. La définition se maintient à tous les degrés. Ainsi la beauté de l'univers, κόσμος, consiste dans la perfection absolue et relative. Que le monde soit identique à Dieu ou distinct, la perfection consiste toujours dans l'ordre qui y règne dans l'harmonie ou l'arrangement des parties. Rien n'est meilleur ni plus excellent; rien, non plus, n'est plus beau : *nihil melius, nihil pulchrius.* Les épithètes alternent ou se confondent, sont synonymes. On ne peut même concevoir rien qui soit meilleur : *Atque certe nihil omnium rerum melius est mundo ; nihil præstabilius, nihil pulchrius* ; *non solum nihil est sed ne cogitare quidem quidquam melius potest.* (Cic. de nat. Deor., II, 7, 18.)

La finalité et la beauté, l'usage et l'ornement au fond ne diffèrent pas (1). La beauté est aussi la vérité, la raison, la constance, la stabilité.

Ce qui dans la beauté du monde est le plus à admirer, c'est la stabilité de ses lois, qui en assure la durée et la permanence ; c'est la cohérence et la convenance des parties entre elles, ce consensus ou accord parfait qui ne laisse rien de mieux à concevoir (2). Le monde n'est pas Dieu, et cependant rien de meilleur, de plus beau, de plus salutaire et de plus orné, de plus constant dans ses mouvements (3).

(1) Quod si omnes mundi partes ita constitutœ sunt ut neque ad usum meliores potuerint esse neque ad speciem pulchriores, etc.... (*De Nat.*, Deor., II, XXXIV). — ... Omnis ordo veritas, ratio, constantia (*Ibid.*, ch. XXI).

(2) Nec vero hœc solum admirabilia, sed nihil majus quam quod stabilis est mundus, atque ita cohœret ad permanendum ut nihil ne excogitari quidem possit aptius. (*De Nat.*, Deor., II, ch. XLV). — Quarum tantus est consensus ex dissimilibus motibus..... Quœ copulatio rerum et quasi consentiens ad mundi incolumitatem coagmentatio naturæ..... (II, XLVI).

(3) Non est igitur mundus Deus et tamen nihil est melius ; nihil est enim eo pulchrius, nihil nobis salutarius, nihil ornatius aspectu motu que

La forme sphérique est la plus belle; cela avait été dit maintes fois (Les Pythagoriciens, Timée, Platon). Cicéron s'élève contre ceux qui ne reconnaissent pas la perfection de cette forme : *Conum tibi ais et cylindrum et pyramidem pulchriorem quam sphæram videri... Sed sunt ista pulchriora duntaxat aspectu.* Qu'y-a-t-il de plus beau que cette figure, qui à elle seule contient toutes les autres figures? *Quid enim pulchrius ea figura quæ sola omnes alias figuras complexa continet? Itaque nihil potest esse indoctius quam quod a vobis affirmari solet.* (*Id.* II. 18). La raison de la perfection de cette forme c'est l'égalité, la constante régularité, l'ordre de ses mouvements ; *hanc æquabilitatem motus constantiamque ordinem, quo nihil potest esse aptius* (*Id.*)

Cette théorie du beau, mêlée à toute la théologie des Stoïciens, comme à la cosmologie, à la physique, etc., n'a ici rien de nouveau à nous offrir.

Il en est de même de ce qui concerne la Providence, tels qu'ils l'entendent et la défendent contre leurs adversaires. L'argument esthétique s'y confond avec l'argument téléologique ou des causes finales. Il sert à prouver qu'une intelligence divine, un esprit divin, agit et se révèle dans l'ensemble et anime toutes les parties (1).

Aucune subtilité ne peut prévaloir contre la beauté de ce spectacle dont la contemplation de ce qui s'offre à nos regards, atteste la providence (2).

constantius. (*De Nat.*, Deor., II, ch. x). — Nulla igitur, in cœlo nec fortuna, nec temeritas, nec erratio, nec vanitas inesst. contraque omnis ordo veritas, ratio, constantia. (*Ibid.*, II, ch. xxi).

(1) Hæc ita fieri omnibus inter se convenientibus mundi partibus profecto non possint nisi ea uno divino et continuato spiritu continerentur. (*Ibid.*)

(2) Licet enim jam, remota subtilitate disputandi, oculis quodammodo contemplari pulchritudinem rerum earum quas divina providentia dicimus constitutas. (*Ibid.*, ch. xxxviii).

Si de l'ensemble on passe aux diverses parties, la beauté ne s'en fait pas moins admirer, celle de la mer, du soleil, etc. (1).

Mais une objection s'élève, que fait naître le spectacle du monde dans son ensemble et ses diverses parties. Il ne s'agit pas seulement du bien, mais aussi du beau, du mal, mais du laid, de la laideur physique et morale, qui choque les regards et fait accuser d'imperfection l'œuvre divine. On sait la réponse que font les Stoïciens, au sujet du mal, comment leur optimisme se justifie. La solution, au point de vue esthétique, n'est pas tout à fait la même. La nécessité où ils se sont vus ici de recourir à un nouvel argument qui n'est pas tout à fait l'argument téléologique ni l'argument moral a de quoi appeler notre attention; elle dénote ici même un certain progrès dans l'esthétique ancienne.

L'objection bien connue, est la même pour le beau que pour le bien.

Pourquoi la *laideur*? Pourquoi tant de choses laides, hideuses, difformes, repoussantes, à tous les degrés de l'existence, qui nuisent à la beauté de l'ensemble et, dans chaque espèce, font dévier de la loi, obscurcissent et altèrent le type primitif que chaque genre doit réaliser?

Il y a d'abord une réponse des Stoïciens, qui est d'ordre métaphysique ou physique. Elle est prise dans le principe d'*activité*, partout présent dans le monde, la force cosmique qui préside à ses révolutions. C'est pour elle la nécessité d'un *relâchement* après l'effort ou la tension, τόνος.

Ce mouvement, en retour, est désigné par un mot qui a pris un sens plus précis, le *jeu*, παιδια; le *libre jeu* qui aurait quelque analogie avec ce qui a été dit depuis (Kant, Schiller) et que la comparaison de la lyre rend plus sensible.

Il est une autre raison plus spécifique, celle-ci puisée à

(1) At vero quanta maris est pulchritudo. — Quo spectaculo nihil potest admirabilius esse, nihil pulchrius. (*Ibid.*, ch. XL).

la fois dans la notion même du beau et de l'art. Le monde est conçu par les anciens, par les Grecs surtout, comme un tout harmonieux et comme une œuvre d'art. Il est le plus beau des ouvrages d'art (Platon, Timée, *ad finem*).

C'est un poème, le *poème* divin. L'harmonie s'y compose à la fois d'unité et de variété, d'identité et de diversité. L'opposition même y est nécessaire entre les parties qui le composent. Toutes ne peuvent se ressembler et être égales. Le contraste doit y apparaître. Le laid doit s'opposer au beau. Il en est comme d'un poème ou d'une belle tragédie. Les personnages y jouent des rôles différents. Sans la diversité des rôles, sans la lutte qui s'engage entre les passions, les intérêts, l'action ne serait pas possible. Dans Homère, Thersite dès le début apparaît opposé à Agamemnon, Ajax à Ulysse et Philoctète. Dans le drame, Egisthe et Clylimnestre assassinent Agamemnon, Oreste tue sa mère pour venger son père, etc.

Telle est la réponse qu'on trouve partout chez les derniers Stoïciens. (Sénèque, Epictète, M. Aurèle).

Mais un point qui peut être considéré comme original et un progrès dans l'esthétique ancienne, c'est ce qui concerne ici la distinction du *beau* et de l'*utile* au point de vue *téléologique*. Les Stoïciens ont dû y être amenés par la nécessité de répondre à leurs adversaires, comme on le voit par un passage de Plutarque qui essaie de mettre en contradiction les Stoïciens avec eux-mêmes. (Stoïc. Rep.)

« Dans son *Traité de la nature*, Chrysippe dit que la nature a produit un grand nombre d'animaux seulement à cause de la beauté, parce qu'elle aime à varier ses productions. Et il ajoute, à ce propos, cet exemple si singulier : que le *paon* n'a été créé que pour la beauté de sa queue. Mais dans la *République*, il blâme avec aigreur ceux qui élèvent des paons et des rossignols. Il contrarie ainsi les lois du Souverain législateur de l'univers et semble insulter à sa nature. »

Le reproche est futile ; mais ce qui est intéressant est le principe invoqué : le besoin de donner à la nature la variété, la richesse en dehors de toute utilité, et cela en vue du simple ornement, de la beauté elle-même, prise pour but ou pour objet final. C'est, ce nous semble, ce que n'avaient pas vu ou dit Platon ni Aristote, ni aucun des philosophes antérieurs. Aristote n'admet pas qu'il y ait quelque chose dans la nature qui soit inutile ou n'ait sa fin déterminée : « Dieu et la nature ne font rien en vain » (*Physique*). Ici ce n'est pas en vain ; mais la fin est toute autre que l'utile, ou la finalité interne (Kant). Et la chose, disent-ils, n'en est pas moins estimable. Pourquoi ? Cicéron le dit (*De Finib.*, III, v, 18) et explique ainsi la pensée stoïcienne : « Les Stoïciens reconnaissent dans les arts et dans la nature « des choses estimables par elles-mêmes, non par leur uti- « lité, parce qu'elles renferment des traces de raison et que « la nature a en vue non l'utilité mais l'ornement. Comme « elles sont selon la nature, elles sont dignes d'approba- « tion » (1). Et il en donne des exemples tirés de la structure et de la forme du corps humain, de certaines parties du corps des animaux (2).

2° Si, de la beauté de l'ensemble, on passe à la considération des êtres particuliers, on retrouve le même principe appliqué selon le même esprit, en conformité avec la notion générale de perfection, mais ici de perfection relative. De même que chaque espèce d'êtres est différente et réalise un type différent, chacune aussi a sa beauté différente. La lai-

(1) Artes etiam ipsas propter de assumendas putamus; tum quia sit in his ipsis aliquid dignum assumptione; tum quod constent ex cognitionibus, et contineant quiddam in se ratione constitutum et via. (Cic., *de finib.*, III, 6).

(2) Jam membrorum, id est partium corporis, alia videntur propter a natura esse donata, ut manus, crura, pedes, ut ea quæ sunt intus in corpore, quorum utilitas quanta sit, a medicis etiam disputatur, alia autem nullam ob utilitatem, quasi ad quamdam ornatum, ut cauda pavoni, plumæ versicolores columbis, viris mammæ atque barba. (Cic., *de finib.*, III, 6).

deur y est aussi relative. Qu'est-ce qui fait la beauté d'un chien? la présence de ce qui fait la perfection du chien. Et la beauté du cheval? la présence de ce qui est la perfection du cheval. Que sera donc celle de l'homme, si ce n'est la présence de la perfection humaine? Si donc, jeune homme, tu veux être beau, cherche à acquérir la perfection humaine »... Mais qu'est-elle? Vois ceux que tu loues impartialement. Te rendre tel, sache-le donc, c'est là ce qui fait le beau. Si tu y manques, tu seras laid inévitablement. (Epictète, *Entr. Arr.*) *Liv.* III, ch. IV.

Nous ne nous arrêterons pas à la description des détails qui se poursuit au point de vue teléologique : *Quam solers subtilisque descriptio partium quamque admirabilis fabrica membrorum...* (Cic. *Ibid.* Ch. 47).

Nous avons hâte d'arriver au beau moral, qui est la partie essentielle de l'esthétique stoïcienne.

3° Le passage du beau physique au *beau moral* se fait d'après le même principe ; celui de la convenance ou de l'harmonie des parties auxquelles s'ajoute ce qui est propre à la morale stoïcienne : le calme, l'égalité, la fermeté, ce qui est le caractère essentiel de toutes les vertus. Il y a aussi une certaine suavité qui constitue la beauté de l'âme, comme le coloris, celle du corps.

Ut corporis est quædam apta figura membrorum, cum coloris quadam suavitate; sic in animo opinionum judiciorumque æquabilitas et constantia, cum firmitate et stabilitate virtutem subsequens aut virtutis vim ipsam continens pulchritudo vocatur. Itemque viribus corporis et nervis et efficacitati similis similibus verbis animi vires nominantur. (Cic., *Tusc.*, IV, c. XIII).

De toutes les formes du beau, celle-ci est la plus excellente (1); elle est le but vers lequel s'avance, βάδιξει, la

(1) Diog., L. VII. « La beauté morale ou l'honnêteté est le bien parfait, c'est-à-dire celui qui a tous les nombres requis par la nature et qui renferme une parfaite harmonie. »

nature entière. Et qu'on ne dise pas qu'elle est comme dans l'épicurisme, en contradiction avec le système. L'esprit est beau, l'âme est belle, la vertu est belle, toutes les vertus le sont également, parce que en soi et par soi, δἰ αὑτὸ, κάτ αὑτὸ, ils le sont indépendamment de toute utilité; par leur excellence propre à laquelle ils doivent, avant tout, d'être recherchés, loués et admirés. L'utilité s'y joint, mais elle ne vient qu'à la suite au lieu de précéder : *Sequitur non antecedit.* Elle-même, la vraie utilité, y a sa mesure; autrement elle n'est pas utile. Mais la vertu, elle a sa valeur en elle-même; elle est à elle-même son prix : *pretium sui.* Elle brille de son propre éclat, non d'un éclat emprunté.

Élle est aussi du bien la fleur, comme il a été dit. A côté d'elle, toutes les autres beautés pâlissent et s'éclipsent. De même que tous les autres biens, quels qu'ils soient et de quelque nom qu'on les appelle, biens ou avantages, *commoda*, du corps et de l'esprit, la santé, la fortune, les honneurs ne sont à compter pour rien si la vertu ne les précède et ne les accompagne. Les autres moralistes de l'École socratique surtout avaient déjà dit là-dessus de fort belles choses (Socrate, Platon, dans sa *Rep.* I, II; Aristote, etc., dans sa *Morale.)*

Les Stoïciens, malgré leurs exagérations, ont le mérite d'avoir repris la thèse, formulé la vérité avec une netteté, une force, une imperturbabilité qui n'a rien laissé à désirer après eux. S'ils n'ont réduit leurs adversaires au silence, ils les ont forcés de se retrancher dans des équivoques et des subtilités, d'avoir recours à des raisonnements vagues qui sont de purs sophismes.

Eux-mêmes ont outré sans doute, émis bien des paradoxes, mais le fond de la vérité subsiste, et, comme l'a dit depuis Montesquieu, ils n'ont outré que les choses dans lesquelles il y a de la grandeur. (*Esprit des Lois*, XXIV, 10. *Grand. et décad.*, XVI).

L'esthéticien n'a pas à reproduire ce débat. On ferait un

volume des belles maximes dont sont remplis à ce sujet leurs écrits. Entre mille endroits que l'on pourrait citer et où le langage est presque chrétien, nous en choisirons un où le côté esthétique est le plus en saillie et en relief. « La beauté de l'homme, dit Epictète, n'est pas la beauté corporelle. Ta chair, tes poils ne sont pas toi ; mais la faculté de juger et de vouloir ; fais la belle et tu seras beau. (*Entr. Arr.*, III, I).

Mais le stoïcisme ne sait pas s'arrêter. Dès que la comparaison vient à s'établir entre la beauté de l'âme et celle du corps, celle-ci perd tous ses droits ; par le contraste, elle s'efface. Le laid prend sa place et devient un moyen de rehausser la première. Les cyniques étaient tombés dans cette exagération. Les stoïciens la reproduisent, témoin le passage suivant de Sénèque. (Ep. LXVI.) « Il n'avait pas vu Claranus, son ami et condisciple, depuis leur jeunesse. Il le retrouve vieilli, chétif, accablé d'infirmités, mais avec une âme saine, verte et vigoureuse, luttant contre ce petit corps. La nature, dit-il, s'est comportée injustement à son égard. Il semble qu'elle se soit proposé de montrer qu'un esprit très fort et très heureux peut se cacher dans une enveloppe quelconque. *Aut fortasse voluit hoc ipsum nobis ostendere posse ingenium fortissimum ac beatissimum sub qualibet cute latere.* Il a vaincu tous les obstacles, mais c'est par le mépris du corps qu'il est parvenu à vaincre tous les autres. »

Sénèque va jusqu'à nier ce qui a été dit par Virgile, que la vertu a plus de grâce dans un beau corps : *Errare mihi visus est qui dixit : Gratior est pulchro veniens in corpore virtus.* La vertu, elle n'a besoin d'aucun ornement, elle est à elle-même sa grande beauté, *ipsa et magnum sui decus est* ; elle consacre son corps, *corpus suum consecrat.* Quand je considère Claranus il me paraît beau, *formosus mihi videtur*, aussi droit de corps que d'âme, *tam rectus corpore quam est animi.* D'une cabane peut sortir un homme de haute taille ; d'un petit corps une âme belle et grande,

potest ex deformi humilitate corpusculo formosus animus et magnus. La conclusion est celle-ci : *Claranus mihi videtur in exemplum editus ut scire possemus non deformitate corporis fœdari animum sed pulchritudine animi corpus ornari* (*Ibid*).

Tout cela est d'une vérité profonde, à part l'emphase stoïcienne. On ne peut s'empêcher de remarquer combien aussi cela s'écarte de l'esprit grec et se rapproche de l'esprit chrétien. Pour mesurer la distance, il n'y a qu'à se rappeler Homère, le jugement des vieillards sur la beauté d'Hélène, ou Phryné devant l'Aréopage. La difficulté pour Sénèque, moraliste esthéticien, est de mettre d'accord ce qu'il dit de la beauté morale et de la laideur physique avec la thèse stoïcienne de l'égalité des biens et des maux, des vertus et des vices, ce qui s'applique aussi à tous les degrés et à toutes les formes du beau physique et moral. Aussi ne recule-t-il pas devant les conséquences.

Ce qui suit est encore vrai et peut très bien se soutenir. *Œque laudabilis est virtus in corpore valido et libero posita quam in morbido et vincto. Ergo tuam quoque virtutem non magis laudabis, si corpus illibatum, integrum fortuna prœstiterit, quam si in aliqua parte mutillatum.*

On connaît les paradoxes comme ceux-ci : « L'honnête seul est beau, ὅτι μόνον ἀγαθον τὸκάλον (Cic. Acad. Pr., II, 44), les épithètes décernées au sage : *sapientes solos reges, solos divites, solos formosos.*

Cela semble suffire ; mais, il faut aller plus loin, affirmer que la laideur physique elle-même est belle, lorsque s'y joint la beauté morale ; ce qui a son côté vrai. Il faut nier la laideur ; le stoïcien la nie ; il va plus loin encore, il la recherche et la préfère. Ainsi le sage stoïcien, lorsque son corps est appesanti par la vieillesse, qu'il est chaque jour accablé par de nouvelles infirmités, qu'il est édenté, borgne et bossu, n'est cependant ni laid ni difforme. Les escarbots fuient les bonnes odeurs et recherchent les mauvaises ; de

même les stoïciens préfèrent les hommes laids et les plus difformes pour en faire leurs amis. Et après les avoir par leurs préceptes rendus beaux, ils les abandonnent (Plutarque.)

On voit jusqu'où l'identité absolue du bien moral et du beau peut conduire le logicien qui ne recule devant aucune conséquence pour rester en conformité avec l'esprit de sa doctrine. Mais le stoïcisme ne reste pas dans ces exagérations. L'esthétique ancienne lui doit, principalement sur le terrain de la pratique et des applications aux devoirs de la vie, des distinctions très justes et d'une grande sagacité en ce qui concerne les formes diverses ou les aspects que peut offrir le beau moral qui devient aussi le bien moral et où il n'est plus possible même de les distinguer. C'est ce qui peut s'appeler l'identité de la *vie morale* et de la *vie esthétique* comme les modernes l'ont appelée (1).

Il se trouve, en effet, qu'il y a, dans l'existence humaine, tout un vaste domaine où la vie esthétique et la vie morale se confondent. Il est toute une classe de devoirs qui, sans être aussi stricts et rigoureux que les autres, ne sont pas moins très importants et qui ne peuvent être négligés ou violés sans que la moralité de l'individu en souffre, et qu'une grave atteinte soit portée à la sociabilité. Ce sont ceux que les stoïciens appellent *moyens* (*Officia media*), par opposition aux devoirs rigoureux, κατορθωματα. En latin et chez les modernes le principe s'est appelé le *decorum*, en grec le τὸ πρέπον ou le *quod decet*. Or, ce principe dont on a pu abuser, mais aussi fécond que vrai, fournit à la fois à la morale et à l'art des règles et de nombreux préceptes ; il règne dans les deux sphères. Pour les stoïciens, lui-même n'est qu'une application de la *Tempérance*, une des quatre vertus principales déjà reconnues par les prédécesseurs

(1) Voy. notre article sur la *Vie esthétique* dans la *Revue philosophique* mai 1883.

(Socrate, Platon). Cette vertu qu'est-elle, et quelle est sa fonction ? C'est de mettre et de maintenir partout et en tout la mesure : τὸ μέτρον, d'abord à l'intérieur et dans l'âme, l'harmonie dans les pensées, les jugements et les actes : *sit mens sibi consona*. Elle règle les mouvements de la passion. Puis, passant du dedans à l'extérieur, elle établit le même accord des pensées avec les paroles, les discours, le maintien, les gestes, etc.

Les rapports sociaux, la politesse, les bonnes manières sont de son ressort. Cicéron en a tiré un merveilleux parti dans son *Traité des Devoirs*. (De Offic., I.)

Mais il n'a fait que suivre sinon copier les stoïciens ses maîtres. A eux revient le mérite d'avoir formulé le principe, établi les distinctions et les analyses qu'il comporte. Cicéron se sert des mots grecs. Le beau est l'honnête ou une de ses faces (*species honesti*); c'est le τὸ πρέπον, le *quod decet*. Lui-même se divise en deux espèces : l'à-propos, εὐκαιρια, et l'εὐτυχια, qui se définit : l'ordre d'après les choses et les temps, *in ordine rerum et temporum*, etc.

Nous ne suivrons pas ici le moraliste ; mais ce qui est à remarquer c'est l'étroite alliance, l'accord parfait ici entre la morale et l'art. Le lien est si étroit que le moraliste n'a rien de mieux à faire qu'à emprunter ses comparaisons à l'art et à tous les arts, à la Musique d'abord, puis à la Peinture ou à la Sculpture, à la Poésie. C'est ce que les poètes, dit Cicéron, observent quand ils donnent à chaque personnage le rôle qui lui convient, *quid quaque persona dignum*. L'*indecorum* est le contraire (1). La langue est la même.

Nous n'irons pas plus loin, mais c'est bien le cas sans doute de montrer ici le rapport de la doctrine stoïcienne avec celle d'Aristote, et cela, je le répète, sur le terrain à la fois de

(1) Quocirca poetæ in magna varietate personarum etiam vitiosis quid conveniat, quid diceat videbunt. (*Ibid.*)

l'esthétique et de la morale. Ce qu'on voit ici dans la théorie stoïcienne et ses heureuses applications, n'est-ce pas, il est à peine nécessaire de le dire, l'application de ce principe du *juste milieu* formulé dans la morale d'Aristote et que lui-même applique, il est vrai, d'une façon plus générale et théorique. Il est partout chez les grecs, dans la morale et dans l'art ; mais c'est lui qui l'a formulé et en a donné la théorie. Toute sa philosophie en est pénétrée, sa Poétique elle-même, on l'a vu, le reproduit et l'applique. Les stoïciens n'avaient qu'à l'y chercher et à l'y prendre. En cela, il est vrai, ils ne manquent pas d'originalité. Ils n'ont, d'ailleurs, que trop péché contre leur règle en poussant tout à l'excès.

IV. L'ART ET LES ARTS. — 1° *L'art en général.* On se rappelle la définition de l'art d'Aristote : « la faculté de créer le vrai avec réflexion (*sup. 31*) ». La définition stoïcienne est au fond peu différente. « L'art, disait Cléanthe, est le pouvoir de tracer la route et de créer l'ordre. » *Ut Cleanthes voluit, ars est potestas viam ac ordinem efficiens* (Quintil, II, 18). Telle est, en effet, l'efficacité de l'art ; lui-même n'est autre que la raison, le λόγος, ce principe actif qui agit et se révèle dans la nature ; chez l'homme, il est la raison réfléchie, manifestée par ses œuvres. L'art se soumet ainsi la matière, la travaille et la maîtrise ; il y fait entrer l'ordre et la régularité. La nature elle-même, prise en ce sens, est la force créatrice, elle-même artiste, *artifex*, *artificiosa*. Ces expressions reviennent sans cesse dans la physique stoïcienne.

Pour les stoïciens, la nature, la force cosmique et divine agit d'instinct et suit une marche régulière en vertu de la finalité. Elle exécute ainsi des œuvres que l'art humain ne saurait égaler (1). L'art humain qui le prend pour modèle

(1) Cic., *de Nat. deor.*, II, 22. Cujus solertiam nulla ars nulla manus, nemo opifex consequi possit imitando.

le fait avec réflexion, sachant ce qu'il fait, s'aidant de règles et de préceptes. Dans le système stoïcien, la physique, on le sait, est empruntée en partie d'Héraclite. Le principe qui agit dans la nature est le principe igné, le feu lui-même artiste (1), *Zeno naturam definit ignem artificiosum ad gignendum progredientem via* (Plutarq. *Placit. phil.* I, 7). Mais cela ne fait rien à la conception.

Une autre définition plus vulgaire et plus usitée selon Quintilien (*Ibid.*) est celle-ci : « L'art se compose de per-« ceptions qui s'accordent entre elles, rendues faciles par « l'exercice, et, en outre, utiles à la vie humaine », *Artem constare ex perceptionibus consentientibus et coexercitatis ad finem vitæ utilem* (*Ibid.*) (Cp. Sext. *Emp. Hyp.*, III, c. 22). Plus restreinte que la précédente, cette définition est aussi plus dans l'esprit de la Logique stoïcienne. Elle n'est pas moins dans le sens de la morale. L'art véritable, l'art unique, auquel doit tendre tout le reste, est l'art de la vie ou de bien vivre, de vivre selon la nature et la raison.

A ce titre, la Logique est un art, la grammaire et la rhétorique sont des arts On verra ce qu'il faut penser des autres arts, de ceux qui ont pour objet l'agrément.

Si l'on venait à comparer cette notion de l'art à celle d'Aristote, on la trouverait inférieure. En effet, le produit artificiel n'y est pas distingué du produit naturel, ni l'art proprement dit, son mode d'action ou de production de l'activité pratique. (V. *Suprà*, p. 31). Chez Aristote, l'idée de l'artiste qui passe dans son œuvre se sépare de l'ouvrier ; celle-ci reste indépendante de celui qui l'a produite..

Le stoïcisme ne saisit pas cette différence, qui du reste pour lui s'efface complètement dans la morale ; l'activité pratique et l'activité productive y sont identiques. Le véritable artiste c'est l'artiste de lui-même, qui se crée, se fa-

(2) Ogereau, 57. Δοκει δ᾽αυτοις την μὲν φύσιν ειναι ῆυρ τεχνικὸν οδω βαδιζον εισ γενεσιν. Cf. Cic., *de Nat. dior*.

çonne lui-même, *artifex sui*. Belle et noble pensée, mais qui n'est pas sans confondre deux choses essentiellement distinctes.

C'est un pas rétrograde sans doute, mais combien cette conception n'est-elle pas supérieure à la conception épicurienne !

L'origine de l'art, son progrès, la façon dont le progrès s'exécute n'attirent pas non plus l'attention de ces philosophes uniquement préoccupés de la fin morale et de ce qui y conduit ; mais le système parle pour eux quand ils sont muets. Pour les stoïciens comme pour leurs adversaires, c'est bien aussi l'expérience, l'*imitation*, qui est le point de départ ; mais la définition elle-même montre qu'ils ne s'y arrêtent pas. La raison qui s'ajoute n'est plus servile imitatrice. Elle ouvre la voie, *viam facit*. Ses préceptes ou ses règles, elle les trouve en elle-même dans les notions dont elle a le germe et qui sont des notions séminales. Elle réalise l'*ordre* déjà partout répandu dans la nature. Elle marche, βάδιζει, *viam et ordinem efficiens*. L'art pourvu de règles, muni de préceptes, montre la route, *viam ostendit* ; il aide à la parcourir, lui-même la parcourt. Il ne s'agit donc plus, comme pour Épicure et ses disciples, d'une simple antériorité ou postériorité, mais d'une puissance génératrice et productrice, qui agit spontanément en vertu de ses lois et qui par une marche continue s'avance vers un but déterminé : le but moral, la réalisation du bien.

L'*anticipation* est toute différente de la prolepse épicurienne. Celle-ci ne sert qu'à enregistrer les sensations ou les images et à les généraliser.

Chez Épicure, l'art est toujours écolier ; on ne voit pas comment il dépasse le maître. La nature qu'il imite le conduit par la main sans qu'il sache où il va. Il marche pas à pas, *pedetentim*, en aveugle et sans but. Ici au moins, quoique la conception stoïcienne de l'art empruntée à Aristote reste en deçà, on s'explique le progrès, on conçoit sa nécessité sinon sa loi.

La *Division des arts*, assez confuse, comprend quatre espèces (V. Quintilien, *ibid.* Senèq. ép. 88, cf. Plutarque), ainsi désignées : *Vulgares, ludicræ, pueriles, liberales.*

Sans nous arrêter à ce que chacune exprime, que sont pour les stoïciens les *arts libéraux*, les arts dignes des hommes libres ? Comme pour Platon, ce sont bien aussi les occupations, arts ou sciences, qui doivent servir à former le corps et l'esprit des hommes libres. (V. *Suprà*, p. 137). Mais ce qui conserve un caractère libéral dans Aristote ne l'a plus ici. Non seulement la fin hédonique est rejetée ; le but moral l'a refoulée et condamnée, mais toute autre fin esthétique, scientifique ou autre est également sacrifiée ; le côté éthique absorbe tout ; ainsi le veut le système.

Bref, pour les stoïciens, il n'y a d'art vraiment libéral que l'art qui enseigne la sagesse et la fait pratiquer, *studium sapientiæ*, car lui seul rend l'homme libre. Ce qu'en dit Sénèque : *de liberalibus studiis*, p. 88, est déclamatoire mais parfaitement conforme à la doctrine. A ses yeux, les autres arts sont bien petits et puérils, *cœtera pusilla et puerilia sunt.* A ce point de vue, que sont les arts même les plus utiles ? Épicure lui-même (*Suprà*) n'en parle pas avec ce mépris. L'arithmétique, la géométrie, l'astronomie, qu'apprennent-elles ? à mesurer un champ, à compter les étoiles. Nous apprennent-elles à mesurer notre âme, à modérer nos passions ? La grammaire et la poésie, que sont-elles ? une énumération de syllabes et de mots (1).

La seconde sert à graver dans la mémoire des fables, à bercer l'imagination du rhythme des vers. Sert-elle à mesurer les passions, à réprimer les vices ? Enseigne-t-elle la vertu ? Si les poètes l'enseignent, ce sont des philosophes.

(1) Quare liberalia studia data sint, vides, quia homine libero digna sunt. Cœterum unum studium vere liberale est, quod liberum facit, hoc est sapientiæ, cœtera pusilla et puerilia sunt (*Senec.*, ép. 88).

Nous persuadent-ils qu'Homère est un philosophe? Que d'incertitudes dans les écrits des poètes! Homère! les uns en font un épicurien, d'autres un péripatéticien, d'autres un académicien ou un sceptique. Admettons qu'il soit un sage, etc. La diatribe se poursuit ainsi sans interruption. Épicure n'en a pas tant dit.

La conclusion est qu'il faut apprendre les choses qui firent d'Homère un sage, *Ergo discamus quæ Homerum fecere sapientem.* Enseignez-moi comment je dois aimer ma patrie, ma femme, mon père. Peu m'importe que Pénéloppe ait été chaste, enseignez-moi ce qu'est la chasteté, etc., etc.

Ainsi des autres arts : La musique enseigne l'harmonie, comment les différentes cordes d'un instrument rendent des sons qui s'accordent. Dites plutôt comment l'âme s'accorde avec elle-même : *fac potius quomodo secum mens consonet.* Ep. 104 (1). Avec quels auteurs faut-il vivre? Avec les poètes ou avec ceux qui cultivent la sagesse : *inter cultores sapientiæ... Ibid*, etc., etc.

Cette déclamation de Rhéteur montre jusqu'où peut aller la logique partant d'une idée fausse. Ici c'est celle de l'art, dont la fin, au lieu d'être simplement harmonique avec la fin éthique ou morale, s'absorbe ou s'efface en elle. Chez Aristote, quoique la fin hédonique soit aussi rattachée au but moral, elle se maintient comme ayant sa valeur propre et indépendante. Ici, l'équilibre est tout-à-fait rompu. Le stoïcisme, qui pousse à outrance le principe, rien que par ses paradoxes même, signale l'erreur et invite à en sortir. Mais le moment est loin de la vraie notion de l'art, étrangère à tous ces systèmes.

En ce qui est de la poésie, elle n'est pas mieux traitée que les autres arts. Elle n'a rien de sérieux. Ce n'est qu'un

(1) Non enim adducor, ut in numerum liberalium artium pictores recipiam, non magis quam statuarios, aut marmorarios aut cœteros luxuriœ ministros. (Ép. 88.)

vain jeu d'esprit. C'est ainsi qu'en parle Sénèque. Il professe pour la poésie et les poètes le plus grand dédain. Les poètes ne se soucient nullement de dire la vérité (*Poetæ non putant ad rem putinere verum dicere*). Leur but est de flatter les oreilles (*aures oblectare)* et de composer une fable agréable (*dulcem fabulam nectere*). Les chants des poètes ne servent qu'à enflammer les passions (*carmina poetarum affectibus facem subdant*) (Ep. 113). La poésie lyrique n'est-elle pas une folie ! (*Lasciviunt lyrici*, Ep. 49). Il faut laisser ces inepties aux poètes. Que ceux qui veulent guérir les âmes *serio loquantur*. (De Benef. I).

Mais, on le sait, la contradiction n'est pas rare chez ces auteurs. Tous les Stoïciens, et Sénèque lui-même, n'ont pas donné toujours dans un tel excès. Un autre côté du système les a d'ailleurs forcés de revenir en arrière. Ce côté, c'est le symbolisme qui joue un grand rôle dans le système. Avant les Alexandrins, leur méthode d'interprétation des poètes et des mythes rend à l'art et à la poésie toute son importance avec sa haute signification. Mais alors, la poésie et l'art ne reprennent leur rang que pour se mettre de nouveau au service de la philosophie. Les poètes ne sont pas des philosophes, mais leurs œuvres renferment et expriment symboliquement des pensées philosophiques presque toutes morales ou métaphysiques.

On ne peut s'empêcher encore ici de comparer cette méthode à celle d'Aristote, le rôle qu'ils assignent à l'art, à celui que lui-même lui fait jouer.

Chez Aristote, l'art est un plaisir noble ; il est aussi un jeu, un amusement, un enseignement moral. La mythologie a aussi un côté symbolique.

Le philosophe est ami des mythes ; mais c'est tout. La science ne fait pas de métaphores ; il accuse Platon d'en abuser. Platon l'a fait, on sait comment.

Les Stoïciens vont beaucoup plus loin, il en est chez eux

de même de la poésie. Ici, la définition que donne Possidonius est très remarquable. « Un poème, dit-il, est un discours soumis à la mesure et au rhythme, revêtu d'ornements, opposé au langage vulgaire. » Sa vraie définition est celle-ci : La poésie est une œuvre symbolique dont l'enveloppe renferme une imitation des choses divines et humaines (1).

C'est ainsi, en effet, que le stoïcisme envisage la mythologie et la poésie elle-même. Sénèque qui traite d'abord les fables mythologiques d'inventions absurdes, d'inepties, les œuvres des poètes qui corrompent les mœurs, les admet au point de vue symbolique. On leur applique un système d'interprétation bien autrement arbitraire et hardi que Platon, Aristote ou tout autre philosophe. Ce sont autant d'allégories qui, ramenées à leur sens véritable, contiennent de grandes et profondes vérités. Toute la sagesse antique y est contenue. Ainsi, rien de plus sévère d'abord que cette sorte d'exégèse, où sont traitées d'hallucinations, les inventions de l'art et de la poésie Mais, ensuite, le mythologue se radoucit ; ces récits, qui scandalisaient si fort le moraliste, où sont représentés les Dieux, Jupiter en tête, avec des cornes, courant les aventures nocturnes, adultère ou parricide, qui ne sont bons qu'à ôter toute pudeur aux hommes (Senèque, *De vita beata*, ch. 26), prennent un tout autre sens.

L'échantillon le plus curieux de cette manière d'interpréter est celui des trois Grâces (*Benef.* I, 3). Pourquoi trois Grâces ? Pourquoi sont-elles sœurs ? Pourquoi se donnent-elles la main ? Pourquoi sont-elles riantes, jeunes et vierges, pourquoi leur vêtement lâche et transparent ? Les uns ont voulu voir que l'une donne le bienfait, la seconde le reçoit et la troisième le rend. (*Alii volunt videre unam esse*

(1) ποίησις δὲ ἐστι σημαντικόν ποίημα, μίμησιν περιεχόν θειῶν καὶ ανθρόπινῶν (*Diog.* L. I. c. 60).

quæ dat beneficium, alteram quæ accipiat, tertiam quæ reddat), etc.

Chrysippe avait mis son génie subtil à résoudre ces questions ; il a rempli tout un livre de ces inepties (*totum librum his ineptiis replet*), dit Cicéron.

Plus haut, les poètes ne savaient pas dire la vérité. Ici les poètes croient qu'il leur convient de la dire ; mais, soit contraints par la nécessité, soit que la beauté les corrompe : *aut decore corrupti*, ils ne veulent que ce qui fait l'agrément des vers, *quod belle facit ad versum*....

Sénèque va redevenir plus indulgent encore pour la poésie, pourvu qu'elle se mette au service tout-à-fait de la philosophie et se fasse l'auxiliaire de la morale.

Alors elle ne mérite que des éloges. Son rôle est fort utile. La poésie dramatique elle-même, contre laquelle Platon fulmine ses anathèmes dans sa *République*, trouve grâce devant lui. Aristote y voit une manière de purifier les émotions qu'elle excite, Sénèque va plus loin ; ce qu'il dit de l'art théâtral, de l'effet que produisent sur un public assemblé les maximes mises en action, qui sortent de la bouche des acteurs, est d'un moraliste psychologue qui a très bien compris la nature et la portée de ce fait sympathique. La nature a donné à l'homme des semences de vertu. Quand on vient à les exciter (*irritator*), alors tous ces biens de l'âme qui sont comme endormis se réveillent et on les reconnaît. Les applaudissements du théâtre y répondent. *Non vides quomodo theatra resonent quoties aliquo dicta sunt quæ publice cognoscuntur et consensu vera esse testantur* (*Ep.* 168).

Nous avons ici le témoignage de Cléanthe, un pur stoïcien, l'auteur d'une hymne à Jupiter. Or, que disait Cléanthe ? « De même que notre souffle rend un « son plus clair lorsque la trompette, après l'avoir res- « serré en un long et étroit canal, le laisse sortir par une « large issue, de même la gêne étroite du vers rend nos

« pensées plus éclatantes ». Les mêmes choses sont écoutées avec moins d'attention et frappent moins quand elles sont dites en prose. Lorsque le rhythme s'y joint, lorsqu'une pensée brillante est resserrée dans une mesure fixe, elle frappe comme la pierre lancée par une fronde. « *Ubi accessere numeri et egregium sensum adstrinxere ad pedes, eadem illa sententia veluti lacerto torquetur... Magis tamen feriuntur animi cum carmine ejusmodi dicta sunt.* (Sén., *Ep.* 106).

La conclusion est que le stoïcisme, qui méprise les arts, comme l'Epicurisme, reconnaît, avec Aristote, cependant, leur efficacité morale. Seulement, selon l'esprit général du système, l'art à ses yeux n'a aucune valeur par lui-même. Toute sa valeur, il la tire de sa conformité au but moral pour lequel il n'est qu'un moyen. Autrement, c'est chose vaine et frivole. Si l'on veut avoir là-dessus son dernier mot, il n'y a qu'à interroger Caton, un stoïcien pratique; à lui demander ce qu'il pense des chefs-d'œuvre de l'art grec. Pline pour lui le dira : Ces belles statues, qu'il rapportait de son expédition de Cypre, non séduit ni par la nature ni par l'art, il les fit vendre toutes, une seule excepté, celle de Zénon, et seulement, dit-il, parce qu'elle était d'un philosophe : *Non œre captus nec arte, unam solummodo Zenonis statuam Cypria expeditione non vendidit Cato, sed quia philosophi erat, ut obiter hoc quoque noscatur, tam inane exemplum.* (*Pline*, XXX, 9). (Cf. Cic. *Paradox.* V, 237).

IV

LES SCEPTIQUES

Le problème esthétique dans les écoles sceptiques de la philosophie ancienne. — I. Les Sophistes. Leur Scepticisme esthétique. — II. Les Écoles suivantes. Pyrrhon. Les nouveaux académiciens. — Les nouveaux Sceptiques. — III. Le Scepticisme esthétique dans *Sextus Empiricus* : 1° dans ses hypotyposes; 2° dans le traité *Adversus mathematicos*. Son argumentation contre la Poésie et contre la Musique. — Conclusion.

Le problème esthétique a-t-il aussi sa place dans les écoles sceptiques de la philosophie ancienne? Sans doute, et il n'y a pas à s'en étonner. Le scepticisme a son esthétique aussi bien que le dogmatisme, esthétique, il est vrai, d'abord toute négative, mais qui a aussi sa face positive. Elle est négative en ce sens que, si la vérité n'existe pas, ou si ce qui est la même chose, il n'est pas possible de distinguer le vrai du faux dans les jugements humains, il en est de même du beau et du laid, comme du bien et du mal, du juste et de l'injuste et de tout autre objet de la connaissance.

Ce qui s'appelle la beauté dans la nature et dans les œuvres de l'art, échappe à toute appréciation certaine, devient affaire d'opinion personnelle, et dépend uniquement de la manière de voir et de sentir de chaque individu. Chacun y est juge souverain selon la maxime : *des goûts et des couleurs on ne peut disputer*. La formule de Protagoras : « l'homme (l'individu) est la mesure de toute chose », y a sa stricte application. Rien n'est absolu, tout est relatif.

La conséquence pratique est l'absence de toutes règles, une liberté illimitée accordée à l'artiste ou au poète, dans la création de ses œuvres. Dans le domaine de l'art, tout est

abandonné à l'arbitraire, au caprice et à la fantaisie; la raison et le bon goût n'ont rien à y voir. Il n'y a pas plus de juridiction que de législation du goût. La critique n'a aucun *criterium* sur lequel puisse s'appuyer ses jugements.

C'est là le côté négatif. De cette doctrine, toutefois, le côté positif n'est pas banni. Car, si l'art n'a pas pour objet de représenter le beau qui, en réalité, n'existe pas, il y a toujours ce qui est agréable et peut plaire.

L'artiste doit viser uniquement à ce but, s'efforcer de satisfaire sinon tous les goûts, ce qui est impossible, celui du grand nombre ou de ceux auxquels il lui est avantageux de plaire. C'est le moyen de faire admirer son talent, d'obtenir la vogue et le succès, d'arriver à la réputation, à la richesse, aux honneurs.

I. — Cette doctrine, on le sait, fut celle des Sophistes Grecs, qui les premiers l'enseignèrent avec un grand succès et la pratiquèrent. C'est la thèse que soutiennent hautement, Protagoras, Gorgias, Hippias, les plus célèbres. On connaît le solennel débat qui, alors, s'engagea entre eux et Socrate, l'adversaire implacable de la Sophistique, auquel nous fait assister Platon dans ses dialogues. Car ce n'est pas seulement du vrai et du faux, du bien et du mal, du juste et de l'injuste, etc., c'est aussi du beau et du laid qu'il s'agit et sur quoi roulent ces discussions. On en a un échantillon dans le *Premier Hippias*. L'art y est en cause (XVII) aussi bien que la science. L'art principal, aux yeux des Sophistes, c'est l'art de la parole, qui contient la vertu des autres arts : ἁπάσάς τὰς δυνάμεις συλλαβουσα ὑφ' αυτῇ (Gorgias, 456-B) : la rhétorique ouvrière de la persuation, πειθοῦς δημιουργός (*Id.* 455) par laquelle on agit sur la volonté. Par elle on obtient ce qu'on veut, on arrive à la fortune, à la puissance et aux honneurs (Gorgias).

Cet art, tel que les Sophistes l'entendent et le professent séparé de la vérité et de la justice, on sait comment Platon

le traite, de quels noms il le flétrit. Il l'appelle une flatterie, κολακείαν (*Id.* 463-B). Il l'assimile aux arts les plus vils, à l'art du cuisinier et du parfumeur. L'art tout entier est une cuisine, ὀψοποιία. Pour lui, loin d'être un art ou une science, c'est une routine, ἐμπειρία καὶ τριβή. Nous n'avons pas à reproduire ce débat. Remarquons seulement que ce qui est dit ici de la rhétorique placée au premier rang parmi les arts, s'applique aux autres arts qu'eux-mêmes les Sophistes avaient la prétention de savoir et d'enseigner. (V. I. Hippias).

Il en est ainsi de la poésie, de l'art théâtral, qui, selon eux, après l'art oratoire, tient le premier rang et qu'ils appelaient pour cela, la rhétorique du peuple, δημηγορία (*Id.* 502-D). De même aussi de l'épopée, « ce genre auguste dont Homère est le modèle » et dont les œuvres sont la source des autres genres, de la poésie lyrique, dramatique, etc.

Nous n'entrons pas davantage dans l'examen de la thèse, qu'après Socrate, Platon soutient sur ce sujet contre les Sophistes. Nous n'avons pas non plus à examiner s'il ne s'est pas écarté lui-même de la vérité dans le jugement qu'il porte et dans la manière d'envisager l'art et la poésie en général. Le point essentiel de la discussion pour lui est de savoir si l'art et la poésie, en particulier, la poésie dramatique (Rep. X.) le genre principal, ont pour but unique ou principal l'agrément et par là d'exciter les passions, de les flatter; si l'art ainsi conçu est une flatterie, κολακεία, et, si lui-même n'est pas un Sophiste. (V. le Sophiste).

Que Platon soit trop exclusif et trop sévère, en cela il n'a pas moins raison. Loin d'ailleurs d'exclure les arts et la poésie, partout il célèbre les Muses (Phèdre, Ion.)

On sait la place qu'il accorde à la Musique et même à la Danse dans l'éducation des citoyens. (Lois, II-VII).

Après Platon, la lutte semble finie. La Sophistique, sans doute, n'est pas morte. Elle refleurira plus tard avec les Rhéteurs et les Sophistes qui pullulent dans l'empire ro-

main. Mais elle est mise à sa place et à son rang, appelée de son vrai nom, les Sophistes sont distingués des philosophes. Toutefois le Scepticisme esthétique, lui-même, n'y apparaît pas sous les traits particuliers qui le distinguent. La question du beau et de l'art est comme étouffée et absorbée dans des questions d'un intérêt plus général, celles du vrai et du faux, de la vérité et de son critérium.

Aristote, lui-même, qui porte au Scepticisme des coups si redoutables, se place sur le terrain de la métaphysique et de la logique.

Dans sa Métaphysique (VI), c'est sur le principe de contradiction que roule sa réfutation qui, elle-même, ne sera jamais réfutée. Dans sa logique (Ref. Soph., etc.), il se borne à analyser et classer les Sophismes ; mais il ne descend pas dans l'arêne et n'engage pas de polémique. Quant à sa Poétique, nulle place n'y est marquée à un débat quelconque contre ceux qui seraient tentés de contester les règles au point de vue sceptique ou sophistique.

On a vu ce qu'après lui a produit le dogmatisme soit dans son école, soit dans les deux écoles dogmatiques qui, elles-mêmes, se combattent sur le terrain surtout de la morale, l'Épicurisme et le Stoïcisme. A côté se produit un scepticisme beaucoup plus sérieux que celui des Sophistes et qui est, si l'on veut, le vrai scepticisme, celui de Pyrrhon et de ses disciples, auquel succède le demi-scepticisme de la nouvelle Académie ou le Probabilisme, se disant issu de Platon qu'il croit continuer.

C'est le moment où nous sommes parvenus dans cette histoire.

II. Qu'y a-t-il pour nous à récolter dans ces écoles? l'une, le Pyrrhonisme, l'autre le Scepticisme académique ou probabiliste? Rien ou presque rien en réalité sur le sujet qui nous intéresse. La question du beau n'y est pas agitée; elle est, on l'a dit, absorbée dans celle qui contient ou domine toutes

les autres, celle du vrai et du faux et du signe qui doit le faire reconnaître. Le débat s'est retréci ; il roule en entier sur ce point unique la vérité et son critérium auquel s'ajoute cependant le problème moral.

C'est à peine si chez les *éclectiques*, Cicéron, Plutarque, on trouve quelques traces d'une attention sérieuse accordée, à ce point de vue, à la question esthétique. Voici cependant un passage de Cicéron où l'on paraît s'inquiéter de ce que deviendraient les arts, en particulier les arts du dessin, si la science manquait de base certaine, si le pinceau des artistes n'était plus guidé par aucune règle. La science n'ayant plus ni certitude ni probabilité, ne fait-on pas courir aux arts le même danger ?

Mais alors que diront les grands artistes, un Zeuxis, un Polyclète ? Consentiront-ils à admettre qu'ils ne savent rien dans ces choses qui exigent une si grande habileté (1) ?

L'art est ici confondu avec la science comme il l'est toujours ; mais le raisonnement est le même. Il y a plus, ceux qui nient la compréhension de toute chose enlèvent à la vie humaine tous ses instruments et ses ornements, *Qui negant quidquam posse comprehendi, hoc ita eripiunt vel instrumenta vel ornamenta vitæ.* (Cic., *Acad.*, II, 31).

On ne trouve non plus chez les nouveaux sceptiques, Enésidême, Agrippa, rien qui donne à penser qu'ils se soient occupés de ces questions sur le beau et le laid, ni qu'ils aient tiré de la diversité des opinions sur ces matières un argument particulier propre à enrichir le scepticisme et à embarrasser leurs adversaires.

Ainsi donc, dans toute cette époque, les sceptiques proprement dit Pyrrhoniens, Nouveaux Académiciens ou pro-

(1) Sed quomodo tu si nihil comprehendi posset, artificia concedere dicebas, neque mihi dabas id quod probabile esset ; sic ego nunc tibi refero, artem sine scientia esse non posse. An pateretur hoc Zeuxis, aut Polycletus nihil se scire, quum in his esset tanta solertia. (*Acad.*, II, 47).

babilistes, les nouveaux sceptiques eux-mêmes paraissent rester étrangers à cette question du beau et du laid, de l'art et de la valeur de ses œuvres, du rôle qu'il joue dans la vie humaine. Leur attention est dirigée d'un autre côté. Le fond de toutes les controverses est la légitimité de la connaissance humaine, l'impossibilité d'en établir la vérité. S'il est un art véritable, c'est l'art qui sert à démontrer cette impossibilité, à mettre en contradiction les opinions et les croyances, et à détruire les systèmes, à mettre à nu la vanité des prétentions dogmatiques. Cet art, c'est la dialectique, à laquelle se joint la grammaire et aussi, en une certaine mesure, la rhétorique, la science du langage et l'art de la parole étant l'art de raisonner et discuter l'appendice nécessaire.

III. Il ne se peut toutefois que le problème esthétique ne finisse pas par réapparaître, qu'il ne ressuscite dans le scepticisme ancien sous sa vraie forme, spéciale et distincte, comme il s'est posé au début chez les sophistes ou les premiers sceptiques. La raison en est que l'argument qu'il fournit aux sceptiques de tous les temps est un des plus frappants et des plus difficiles à réfuter. C'est celui qui est tiré précisément de la *diversité des goûts*, de la manière de comprendre et d'apprécier le beau non seulement par les individus, mais par les peuples, les races d'hommes, selon les temps ou les époques, des usages singuliers, bizarres qui en résultent. Chez les Grecs de la période antérieure, vraiment grecque, où tout ce qui n'était pas grec était condamné, jugé barbare, l'argument n'aurait pas eu de force. Mais après la conquête d'Alexandre, lorsque tous les peuples, les races si diverses se rapprochèrent et se mêlèrent, la comparaison dut s'établir entre tant de mœurs, d'usages, de costumes et de monuments divers comme de croyances. Il était inévitable que l'esprit fût frappé de cette diversité et de cette opposition des formes que le beau et l'art prennent chez les différents peuples, de leur manière

si différente de concevoir, de goûter le beau, ainsi que son opposé le laid, le grotesque, le hideux même, etc. Le problème esthétique alors devait se poser et la solution sceptique en sortir naturellement. Il serait surprenant que le scepticisme ne s'en fût pas emparé, qu'il eût négligé une telle arme et un tel argument.

En effet, c'est ce qui est arrivé au moins pour le dernier de ces sceptiques, *Sextus Empiricus*. Il a, comme on sait, recueilli, classé et exposé tous les arguments sceptiques de ses prédécesseurs. Les deux ouvrages sont comme l'arsenal du scepticisme ancien : les *Hypotyposes pyrrhoniennes* et le traité *Adversus mathematicos*.

Dans le premier où sont rangés, exposés et discutés les dix tropes ou arguments sceptiques, celui que nous appelons esthétique occupe peu de place et figure à peine d'une façon incidente. Il n'est pourtant pas oublié. Il est même très nettement formulé. (Nous nous servons de la traduction latine) : *De pulchritudine dissident homines sicut de bono et malo.* Comment expliquer les disputes opposées : *discrepantes opiniones*, qui roulent sur le beau, le laid, *formosum, turpe, indecorum ?* Si le beau était jugé de même, il n'y aurait pas de disputes, *Si pulchra cuncti eadem ducunt contentio abesset, abesset altercatio*. Comment se fait-il que la même chose qui plaît aux uns déplaît et soit odieuse aux autres, *Qui fit ut eadem res placeat mortalibus odio sit aliis?* Ce qui explique cette diversité, c'est *Varietas sensus, diversæ fantasiæ* (Hypoth., lib. 1), ce sont les mœurs, les usages. Et en effet, ce qui est laid, honteux chez les Grecs, est beau chez les Perses, les Egyptiens, les Sarmates, les Syriens. Exemple : les narines percées, les vêtements, les robes traînantes, etc. Réciproquement, ce qui est permis et honoré chez les Perses paraît honteux chez les Grecs, *Nam ut apud Persas maxime decorum sit apud nos turpe esse videatur*.

Mais c'est surtout dans le traité *Aversus mathematicos* où la thèse est reprise, qu'elle reçoit tous ses développements.

Elle y est appliquée aux arts qui, dans la logique des stoïciens, sont classés à côté des arts de la parole, la dialectique, la grammaire. Là figure aussi la poésie. L'argumentation contre elle vient à la suite de celle qui est dirigée contre les grammairiens, c'est-à-dire les savants qui s'occupent du langage, ou du discours et des œuvres dont la parole est la forme ; la poésie et l'éloquence.

Remarquez ce premier coup porté à l'éloquence et qui semble contraire à la thèse, à savoir que la persuasion s'opère par bien d'autres moyens que par le discours, *persuadent multa prœter orationem.* Ainsi la beauté elle-même fait bien plus d'impression, sa puissance persuasive est bien plus grande.

Pour prouver que la beauté peut, pour persuader les juges, plus que le discours d'un orateur, on rappelle l'exemple de Phryné, celui d'Hélène et les vieillards devant Troie. *Quod pulchritudo plus persuasit judicibus quam oratoris oratio* (I, I, c. 18), etc.

Mais c'est surtout contre les poètes qu'est dirigée l'argumentation. Le chapitre est intitulé : *Quod pars grammaticæ quæ versatur in poetis et scriptoribus non possit consistere.* Inutile de reproduire les arguments accumulés qui prouvent que chez les poètes et les autres écrivains il n'y a rien de fixe, que tout change, varie, est contradictoire. Suit une accumulation d'exemples où les poètes sont en opposition les uns avec les autres et avec eux-mêmes, prêchant ou enseignant alternativement le pour et le contre, habillant de leurs fables et de leurs vers les opinions les plus opposées sur le bien et le mal, le juste et l'injuste, la morale, la politique, la religion, les lois, etc.

Pour donner une idée de cette argumentation où la thèse et l'antithèse se succèdent, il suffit de citer les principales propositions que développe le sceptique : *Poesis est vitæ noxia. — Poetæ inter se pugnant. — Poetæ modos accipiunt â musicis. — Poeta vitæ inutilis. — Poetarum versi-*

bus finilimorum composisæ controversiæ. — Poetis multa sunt maledicta. — Poetica motuum animi arx et propugnaculum. — Poetica nihil præclarum edit in quo non sit Deus. — Poetica reddit affabiles. — Poetica potest esse utilis, etsi musica sit inutilis. — E poetica sumptum testimonium profuerit ne patriæ? — Poeticis testimoniis quidam utuntur.

De la poésie si l'on passe à la musique (*Ibid.*, ch. XXII), c'est toujours le même dessein et la même méthode qui rappelle un peu les antinomies de Kant, l'éloge d'un côté, le blâme de l'autre, *laus et vituperatio : musica dicitur tribus modis, etc.*

Le programme est encore ici instructif. L'attaque est dirigée contre la musique et son influence morale. Tout ce qui avait été dit pour ou contre est reproduit : *Musica impedit ne virtus appetatur. — Musica lætos delectat, mæstos consolatur. — Musica non est vitæ utilis. — Musicæ vetus erat virilis, musica recens fracta et effeminata. — Musica non sedat animum sed tantum ad tempus abstrahit. — Musicæ diversitas. — Musicæ laus. — Musicæ vituperatio. — Musicus est sapienti similis, ut vult Plato. — Non modi musici animum excitant aut sedant, sed nostra opinio. — Musici habent tempora rationis expertia. — Musici non majorem accipiunt voluptatem quam qui audiunt.*

Finalement, l'auteur s'attaque aux principes mêmes ou éléments de la musique : la voix, les sons, les consonnances, les intervalles, les modulations, ce qui est la partie technique (Cf. Aristoxène).

Sextus nous dira qu'il a voulu en ceci, comme sur le reste, rabattre l'arrogance du dogmatisme. (Hypolyp. *Ad finem*). Il serait curieux de savoir en quoi le dogmatisme esthétique d'Aristote est compris dans ses attaques contre la poésie et la musique.

Son argumentation part de ce principe que la poésie est

une science, qui a pour but d'enseigner la vérité, ou de propager la vérité morale, religieuse, politique. Il considère les poètes comme des précepteurs publics, des sages, des philosophes. C'est avec cette règle qu'il juge Homère et les autres poètes. On a pu voir que c'est par ce côté que l'art et les poètes avaient été réhabilités par les stoïciens. Mais il n'est pas sans interêt de constater que quand la morale prend ainsi l'art à son service et l'envoie, si l'on peut parler ainsi, en mission prêcher les vérités morales, celui-ci succombe sous les coups répétés du scepticisme.

Ce qu'on vient de lire en est l'exemple et la preuve.

V

LES ÉCLECTIQUES

PLUTARQUE, CICÉRON

L'éclectisme: sa place dans l'esthétique ancienne; sa valeur historique et philosophique. — Cicéron et Plutarque. — I. *Cicéron*. Caractères de son esthétique. — 1° Du Beau. Ses définitions du beau empruntées à Platon, à Aristote. — Du beau et du bien. Du beau et de l'utile. Leur accord, etc. — 2° Des formes du Beau. Du decorum et de ses espèces. — Les mérites de Cicéron comme moraliste esthéticien. — Du Laid et du Ridicule. — De la Plaisanterie. — 3° De l'Art et des Arts. — L'art et la division des arts. — Manière dont Cicéron conçoit l'idéal et le procédé de création artistique. — 4° Généralités sur l'art. Sa dignité; sa supériorité. La jouissance artistique, l'unité des arts, le goût, l'inspiration, etc. — 4° Les arts particuliers : la Poésie et l'Éloquence, la Mimique, la Musique et les arts du Dessin. — II. *Plutarque* comme moraliste et comme esthéticien. 1° Ses vues sur le beau et les arts en général. Sa théorie de l'imitation ; — 2° Son explication de la poésie et de la manière de lire les poètes. — La Musique, etc. — Conclusion.

Une place ne peut être refusée, dans l'esthétique ancienne, à ces hommes qui, sans avoir été de profonds penseurs, ni rien laissé d'original sur les matières relatives au beau et à l'art, n'ont pas moins, par leurs écrits, contribué, pour une part très grande, à l'éducation esthétique et morale de l'esprit humain dans les âges suivants. N'appartenant à aucune école, ne se déclarant exclusivement pour aucun système, ils se bornent, disent-ils, à faire un choix dans toutes les doctrines, de ce qui leur paraît vrai ou probable, retenant ce qu'ils jugent être le meilleur, rejetant ce qui, à leurs yeux, est faux ou exagéré, sans trop se demander si les éléments qu'ils empruntent à des sys-

tèmes différents ou opposés s'accordent entre eux et se concilient. Ce sont *les éclectiques; Cicéron* et *Plutarque*, parmi les anciens, sont les plus illustres. Quoique placés à une assez grande distance, leur rôle ayant été à peu près semblable, nous les réunissons. Les autres, plutôt stoïciens mitigés : *Boethus, Possidonius, Panétius, etc.*, n'ayant rien à nous offrir, peuvent être négligés.

Borné au rôle modeste que lui-même ici s'attribue, l'éclectisme est loin de mériter les dédains de ceux qui traitent avec légèreté cette manière de philosopher. On ne peut nier d'abord qu'à l'époque où nous sommes, il n'ait rendu de grands services, ne fût-ce que de conserver des doctrines qui, sans lui, seraient perdues et ignorées. Mais il a, par lui-même, d'autres mérites qu'il est bon en passant de rappeler :

1° Par la forme qu'il leur donne, il fait pénétrer dans tous les esprits les vérités fécondes et utiles que contiennent les vrais systèmes et qui en sont plus ou moins indépendantes. 2° Il est la seule méthode d'enseignement, vraiment libérale, qui convienne à la jeunesse. Sa devise est la maxime de Quintilien : *eligere ex omnibus optima.* 3° Lui-même peut y ajouter, soit en déduisant des principes les conséquences non aperçues des maîtres, soit en découvrant de nouvelles vérités, ce que tout esprit éclairé peut faire, bien qu'il soit hors d'état de les combiner et d'en former un ensemble. 4° Venu à la suite des grands systèmes, dont la critique a mis à nu les erreurs et les défauts, seul il peut remplir le vide que le scepticisme a fait dans les intelligences ; par là, préserver d'une stérilité complète le sol dévasté de la science sur lequel a passé le vent desséchant du doute. 5° Né de cette maxime elle-même vraie, qu'il y a de la vérité dans tous les systèmes, bien qu'aucun ne soit toute la vérité, il la met en pratique avec autant de sagesse qu'il peut. Peu affirmatif, il ne s'abstient pourtant pas de juger ; mais n'ayant de goût pour aucun excès, il se tient plutôt

dans la région moyenne de la probabilité. C'est le droit du sens commun qui n'est pas, autant qu'on le dit, l'opposé de la raison spéculative. Mais il prend volontiers pour contrôle et pour guide la raison pratique. — Nous n'avons d'ailleurs à prendre sa défense que pour justifier la place qui lui est ici accordée.

De l'éclectisme il y a aussi à distinguer les degrés et les formes selon les époques et les esprits qui le professent. Lui-même partage les progrès de l'esprit humain et de la science. Celui dont il s'agit, de Cicéron, de Plutarque, de Sénèque, placé qu'il est au début est le plus faible. Il n'est pas, pour cela, sans valeur et mérite d'être, par nous, à son tour interrogé. Il y a d'autant plus d'intérêt qu'il s'agit d'une science qui en est, elle-même, à ses premiers essais et que les systèmes qui, incidemment, l'accueillent, manquant eux-mêmes, sous ce rapport, d'originalité, de profondeur et d'étendue, sont réduits à cet égard à des emprunts mal déguisés (1).

(1) Il est aujourd'hui de bon ton, chez nous et chez nos voisins, de mépriser ce qui s'appelle l'*éclectisme*. Les épithètes les moins flatteuses sont données aux auteurs qui se rangent dans cette catégorie. « Ce sont des parasites de la philosophie. Leurs conceptions banales n'ont aucune valeur théorique; ce qu'ils offrent, ce sont des lieux communs revêtus d'une forme oratoire ou littéraire. Tout au plus méritent-ils d'être classés parmi les rhéteurs. C'est de la Rhétorique philosophique, comme dirait Aristote : ῥητορικη φιλοσοφοῦσα, etc. » — Il est à remarquer que ceux qui le prennent de si haut sont eux-mêmes des esprits médiocres, dénués de toute originalité, et, en général, de fort mauvais écrivains, qui cachent le vide de leurs pensées sous de vagues et peu intelligibles formules. Mais, on l'a dit, il est plus facile de médire de l'éclectisme que d'y échapper. Le curieux, en effet, c'est qu'eux-mêmes sont des éclectiques. Autrement, on ne sait plus ce qu'ils sont : à moitié dogmatiques, à moitié sceptiques, idéalistes à la fois et réalistes, etc. Leur préférence s'attache à tel ou tel philosophe qu'ils préconisent, sans adopter sa doctrine tout entière, ce qui ressemble bien un peu à la méthode qu'ils condamnent

I. — CICÉRON. — C'est d'abord comme moraliste que Cicéron est esthéticien. Le beau revient sans cesse à côté du bien et de l'honnête dans ses traités de morale. C'est aussi comme théoricien de l'art oratoire (*de Orat. Orat. de Invent*). Les préceptes sur l'éloquence doivent s'appuyer sur les principes de l'art en général qu'il invoque ou qu'il applique. Mais c'est aussi comme amateur et juge éclairé de ses œuvres. Ses discours et ses lettres sont semés de traits qui le font reconnaître comme tel, quoiqu'il affecte de rester ignorant de ces choses.

Dans cette partie de sa doctrine, Cicéron est ce qu'il est ailleurs, à la fois platonicien, stoïcien et péripatéticien, mais surtout platonicien ; rarement il est probabiliste ou nouvel académicien ; le sujet ne le comporte pas. La doctrine épicurienne est la seule qu'il rejette.

Nous nous bornerons à ce qui est le plus général.

I. — *Sur le Beau,* il ne faut pas attendre de Cicéron des définitions bien exactes et bien précises. Un peu de phraséologie nuit toujours à la clarté distincte de sa pensée. Mais il est facile de dégager l'idée commune des diverses expressions qu'elle revêt. Cette idée est celle de l'ordre, *ordo,* laquelle réside dans la disposition ou la *convenance* réciproque des parties. Selon la formule empruntée à Platon (*Lois, II*), « l'homme est le seul animal qui comprenne l'ordre, ce qui convient, la mesure dans les actes et

chez les autres. Semi-platoniciens et aristotéliciens, semi-kantistes et semi-hégéliens, ou herbartistes, ils n'accordent leur admiration qu'aux auteurs de systèmes, mais sans donner, disent-ils, dans leurs écarts, et en faisant leurs réserves. Ils signalent les erreurs et les lacunes, marquent les desiderata, indiquent la nouvelle route à suivre, essaient à peine ou promettent d'y entrer. — Si ce n'est de l'éclectisme, c'est bien quelque chose qui y ressemble.

dans les paroles. Et c'est ce qui fait que dans les choses elles-mêmes qui frappent ses regards, il perçoit la beauté, la convenance des parties » (1).

A cette idée de l'ordre se joint une autre qui, bien qu'accessoire, a son importance, celle d'une certaine *forme* ou apparence qualifiée elle-même de *libérale : cum specie quadam liberali*. Du moins, c'est ce qui constitue le *decorum* et le caractérise, selon les stoïciens (2).

Une autre expression qui, elle aussi, revient sans cesse toutes les fois qu'il s'agit du beau, c'est l'éclat, la lumière, qui le rend visible. Les mots *elucet*, *perlucet*, expriment ce côté de la nature du beau, par où il se distingue et du bien et du vrai. Il en résulte que le beau, soit physique, soit moral, a la propriété d'être vu, contemplé, *movet oculos, est in promptu*. C'est aussi d'être revêtu d'une certaine *grâce*, *lepore*, qui, elle-même, s'appelle la beauté, *quæ dicitur pulchritudo* (*Ibid.*).

Tout cela est stoïcien, sans doute, et même péripatéticien, mais avant tout platonicien. C'est l'idée platonicienne du Phèdre qui, plus tard, a fait définir le beau, la splendeur du bien ou du vrai. Cicéron, du reste, ne prend pas la peine de déguiser l'emprunt : *Formam quidem ipsam Marce fili, et tanquam faciem honesti vides, que si oculis cerneretur mirabiles amores, ut ait Plato, excitaret sapientiæ* (*Ibid.*, I. c. v).

Le côté subjectif lui-même ne fait pas défaut. Cicéron l'exprime à plusieurs reprises. Le beau, comme le bien, c'est ce qui plaît par soi-même, *quod per se nobis placet*. Ce

(1) Unum hoc animal sentit quid sit ordo, quid sit quod deceat, in factis, dictisque qui modus. Itaque eorum ipsorum quœ aspectu cernuntur, venustatem, convenientiam partium sentit. (*De Offic.*, I, IV.)

(2) Eam sic definiunt (Stoicii) ut decorum esse velint quod ita naturæ consentaneum sit, ut moderatio et temperantia appareat cum specie quadam liberali. (*De Off.*, I, 27.)

qui, par son seul aspect, nous émeut, *sua specie commovet*. C'est ce qui nous force à l'aimer par sa nature même, *à natura ipsa diligere cogimur*. Cela est vrai, surtout de la beauté morale ou de la vertu, mais aussi de tout genre de beauté. Il suffit que nous apercevions cet harmonieux accord des parties d'un tout et la grâce qui y est répandue pour que sa vue nous réjouisse. *Et delectat hoc ipso quod omnes partes cum quadam lepore consentiant* (*de Offic.*, I, 27, 32).

Entre le *beau* et le *bien*, toutefois, n'y a-t-il pas une différence? A l'exemple d'Aristote (*Supra*, p. 19), Cicéron soulève la question, qu'il effleure sans la résoudre. Le point est délicat, il en voit la difficulté. Il est plus aisé, dit-il, de le comprendre que de l'expliquer, *comprehendi quam explanari*. L'identité d'abord est évidente. Tout ce qui est beau est honnête, tout ce qui est honnête est beau. Les stoïciens l'avaient dit : *nam quod honestum est decet et quod decet honestum est* (*Ibid.*). Seulement, en quoi consiste la différence? *Qualis autem differentia sit honesti et decori?* C'est là le problème. Ne sachant trop que dire, en somme, il ne répond pas. Il voit bien qu'il y a quelque chose, *quiddam*, qui doit s'ajouter à la vertu pour que bonne elle soit aussi belle, et qui, répandu autour d'elle, est comme son auréole. Aussi, ce n'est pas par une raison cachée, *recondita quadam ratione*, qu'on l'aperçoit, mais elle se rend visible, *sed sit in promptu*. Ce *quiddam*, dit-il encore, peut plutôt s'en séparer par la pensée que dans la réalité, *cogitatione magis quam re separari queat*. Or, pris à la lettre, cela veut dire qu'en soi la différence n'existe pas, puisqu'elle ne réside que dans la pensée du spectateur, non dans l'objet lui-même.

Et, en effet, dans l'esthétique ancienne, ainsi qu'il a été remarqué, toutes les fois que la question se présente, l'identité est affirmée; la différence s'efface ou elle se réduit à une simple nuance que notre esprit saisit, mais qui est

bien plus encore dans le sujet que dans l'objet. Ou la beauté, le *decus*, le *decorum*, n'est qu'un vêtement brillant répandu sur l'objet beau, ou sur la vertu et toutes les vertus ; de même que la beauté du corps qui consiste dans la convenance réciproque, ou l'harmonie de ses parties ne peut se séparer de la santé, *Ut venustas et pulchritudo corporis non potest a valetudine ; sic hoc de quo loquimur decorum totum illud quidem est in virtute confusum, sed mente et cogitatione distinguitur* (*Ibid.*).

Évidemment, le problème reste à résoudre, mais il ne faut pas demander au moraliste romain qu'il nous fasse voir clairement ce que la sagacité profonde du génie d'Aristote et de Platon n'a pas su bien pénétrer et nous dévoiler.

La différence du *beau* et de l'*utile* est beaucoup plus aisée à saisir et à déterminer. L'école stoïcienne l'avait si nettement, si clairement marquée, que leur successeur ne pouvait y faillir à son tour. C'est ce qu'il fait en termesqui ne laissent pas d'équivoque. Le beau comme le bien est ce qui est louable en soi, *per se laudabile*, ce qui doit être cherché et admiré pour sa seule nature ou excellence propre sans aucun égard à son utilité, *quod detracta omni utilitate jure laudatur*. L'utile n'est rien en soi ; il n'a de valeur que par le but auquel il se rapporte et dont il est le moyen, qu'il s'agisse d'un bien réel ou seulement relatif, de la jouissance ou du bien moral. Les deux termes sont donc essentiellement différents.

L'accord, néanmoins, subsiste, s'il s'agit de l'utilité véritable. Or, on sait comment il se fait dans la doctrine à la fois stoïcienne, platonicienne et péripatéticienne (V. Cic. *de Offic.*, III). La formule est celle-ci : « Tout ce qui est honnête est utile, et tout ce qui est vraiment utile est honnête (*Ibid.*). Seulement, le rapport des deux termes, la subordination de l'un à l'autre (*Ibid.*), doit être sévèrement maintenu.

Mais le rapport inverse existe-t-il ? En outre, ce qui est

vrai du bien moral ou de l'honnête par rapport à l'utile, l'est-il pour tous les genres de beauté, de façon que partout et toujours là où est la vraie utilité, là aussi soit la beauté, de même qu'elle suit le bien moral et en est toujours la conséquence ?

Le problème n'a pas la même clarté et la solution est moins absolue. Cicéron, toutefois, sans être aussi affirmatif, semble se déclarer pour cette opinion. Les exemples qu'il donne font croire que c'est bien sa conviction. L'accord lui apparaît au moins dans sa généralité. Ces exemples, il les choisit surtout dans le genre qu'il cultive et qui lui sont le plus familiers : l'éloquence ou l'art oratoire. Le principe posé, il l'étend aux autres arts, même à la nature entière. C'est ainsi qu'à propos des ornements du discours, *de Ornatu orationis et numero verborum* (*de Orat.*, III, c. II), il dira :

« Pour la parole comme pour la plupart des choses, la nature, par un merveilleux effet de son industrie, a voulu que ce qui est le plus utile fut aussi ce qui offre le plus de grandeur et même le plus de beauté. » *Sed ut in plerisque rebus, incredibiliter hoc natura est fabricata, ut ea quæ maximam utilitatem in se continerent, eadem haberent plurimum vel dignitatis vel sæpe venustatis* (*de Orat.*, III, c. XLVI).

Ailleurs, à propos de la prononciation, Cicéron rappelle cet accord de l'utile et du beau : *quod ut dixi paulo ante, plurimis in rebus, quod maxime utile, id nescio quo pacto, etiam decere maxime* (*Ibid.*, 49).

Cet accord se manifeste dans la nature. Elle semble l'avoir en vue dans l'ensemble des êtres et dans la constitution de chaque être ; dans la forme ronde, la plus belle comme la plus utile, dans la structure des animaux, des plantes, dans la structure du corps humain (1).

(1) Incolumitatis ac salutis omnium causa videmus hanc statum esse

De cette alliance de l'utile et du beau résulte pour l'orateur que ce qu'il y a de plus utile, les armes les plus propres au combat sont aussi les plus belles : *ut quidquid fit utiliter ad pugnam, idem ad aspectum etiam sit ad venustatem* (*Orat.*, LVIII).

Ceci, dans l'esprit antique, serait peut-être moins vrai de l'orateur moderne, dont les armes les plus propres à lui assurer la victoire, ne brillent pas toujours d'un bien vif éclat. Mais il faut se contenter de la généralité du fait.

D'ailleurs, ceci ne contredit pas ce que disent les stoïciens eux-mêmes, qu'il y a des choses belles qui ne sont pas utiles, la nature ayant pour but de varier ses productions. Là, le pur ornement suffit comme pour la queue du paon, le plumage varié et changeant de certains oiseaux.

On remarquera aussi qu'en tout cela il s'agit, comme dirait Kant, de « finalité interne » ou de l'appréciation des choses entre elles plutôt que de leur relation avec nos besoins. L'utilité rentre alors dans la *convenance*, attribut essentiel du beau chez tous ces philosophes.

II. *Des formes du beau.* — Cicéron n'a ici rien de remarquable à nous offrir, si ce n'est peut-être la manière dont il qualifie les deux genres de beauté, virile et féminine, celle de l'homme et de la femme. Ce sujet, que d'autres depuis ont traité avec plus d'ampleur et de spécialité, est par lui très bien indiqué. La grâce, la dignité, sont d'heureuses

totius mundi ac naturæ, rotundum ut cœlum, etc. — Hœc tantam habeant vim ut paululum immutata cohœrere non possint, tantam pulchritudinem, ut species ne excogitari possit ornatior. — Referte nunc animum ad hominum vel etiam cœterorum animantium formam et figuram, nullam partem corporis sine aliqua necessitate effiectam, totum que quasi perfectam reperietis arte non casu. — Quid in arboribus in quibus non truncus, non rami, non folia nisi ad retinendam conservandam que naturam ? Nusquam tamen est ulla pars nisi venusta.

expressions qui ont conduit à la distinction du beau et du sublime. (V. Schiller, *Anmuth und Würde*. Kant, *Du sentiment du beau et du sublime*) (1).

En ce qui est du *beau moral*, il n'y a guère à ajouter à ce qui a été dit à propos des stoïciens que Cicéron suit textuellement, quant au fond de la doctrine. Néanmoins, il faut lui savoir gré, comme on l'a dit, des applications qu'il a su faire de leurs principes aux devoirs de la vie, où il est à la fois moraliste et esthéticien.

L'esthétique, a-t-on dit, s'y confond avec la morale. Les deux sciences au moins se donnent la main ; leurs préceptes sont les mêmes. Seulement ce qu'aucun philosophe ancien n'a remarqué, c'est que le point de vue est différent. Ce que l'une, en effet, ordonne ou commande, l'autre le conseille ; l'une parle au nom de la conscience, l'autre invoque le goût, facultés fort différentes. Les deux législations sont distinctes, bien que, le plus souvent, l'une soit conforme à l'autre. En vain chez les modernes cherche-t-on à les faire rentrer l'une dans l'autre, on n'y parviendra pas, sans ôter à la morale son caractère sacré d'autorité, ce qui la détruit.

L'accord néanmoins subsiste. Imbu comme ses devanciers de cette même idée, Cicéron, je le répète, fait l'application de la façon la plus heureuse de ce principe commun aux deux sciences, de l'*honnête* et du *beau*. Il y aurait injustice à lui refuser ce mérite. Nulle part chez aucun moraliste ancien n'a été mieux mise en relief l'efficacité de la culture esthétique sur les mœurs que dans la partie du *de Officiis*, consacrée à cette classe de devoirs qui entrent dans la catégorie du *decorum* comme il l'appelle. Avec une complaisance très grande il énumère les formes ou les espèces : devoirs de *convenance* ou de *bienséance*, de politesse et

(1) Quœ autem pulchritudinis duo genera sunt, quorum in altero venustas est, in altero dignitas, venustatem muliebrem ducere debemus, dignitatem virilem. (*De Off.*, I, 26).

d'urbanité, de mesure à garder dans les actes, les sentiments, les paroles, l'extérieur du corps, et toutes les relations de la vie sociale. C'est un code achevé de politesse et de sociabilité dont tous les articles sont à maintenir aujourd'hui comme alors, qui ne peuvent être abrogés ni, sous peine de grave déchéance, tomber en désuétude.

L'auteur y part de ce principe à la fois platonicien, stoïcien, on doit ajouter aristotéticien, que la vertu en soi et par elle-même est belle (les stoïciens disaient seule). Elle l'est en général, *in omni honestate*, elle ne l'est pas moins dans toutes ses parties. Ainsi toutes les vertus sont belles : 1° La sagesse est belle. Il est beau de connaître et honteux d'ignorer, de même d'errer, de se laisser tromper, *errare, nescire, decipi est et malum et turpe* (I. IV) ; 2° La justice est belle et toutes les choses justes sont belles, *justa omnia decora* ; 3° Le courage est beau ; ce qui se fait virilement et part d'une grande âme paraît beau, *dignum decorum videtur*. Et ainsi la beauté est répandue sur toutes les vertus. Elle en fait l'éclat, l'amabilité, la grâce. Mais s'il est une vertu dont elle soit comme l'attribut essentiel, c'est la tempérance, *temperantia*. Sa fonction spéciale n'est-elle pas en effet d'introduire partout à l'extérieur comme à l'intérieur de la conduite humaine la mesure, la modération, la décence, l'à-propos, en un mot la convenance. Le *modus* lui appartient, le ni trop ni trop peu, en toute chose si difficile à observer et à garder selon le proverbe antique.

Développant ce principe, Cicéron en poursuit l'application dans tous les détails de la vie, soit privée, soit sociale. Rien n'y est oublié. Si quelques préceptes peuvent paraître minutieux, on aurait tort de le blâmer. Les anciens, les Grecs surtout, y attachaient avec raison une extrême importance : selon la maxime : *Ex minimis magna deprehenduntur* (*Ibid*). Les stoïciens définissaient la vertu, le bien moral, un accord interne et harmonieux de toutes les formes de l'âme ou une symphonie, συμφονία. Sans cesse, la morale

est comparée à l'art et à la musique. Et c'est ce que fait également Cicéron, leur disciple. Aussi, ne s'étonnera-t-on pas de voir ici le moraliste ériger en devoirs exacts et en prescriptions sérieuses tout ce que nous traitons d'accessoire souvent et à tort d'indifférent, c'est-à-dire tout ce qui concerne la bienséance et les bonnes manières, la convenance dans le maintien, les gestes, la manière de s'asseoir, la démarche, le regard, les gestes, jusqu'au mouvement des mains, *status*, *incessus*, *sessio*, *accubitus*, *vultus*, *manuum*, *motus*, etc. Tout cela sans doute varie selon les personnes, les temps, les lieux, etc., mais ne doit pas moins être soumis à la même règle de convenance : ce que les acteurs et les histrions eux-mêmes, au théâtre, savent si bien observer. L'habitation elle-même doit-être en rapport avec celui qui l'habite. *Ornanda est dignitas domo, non a domo tota quærenda*, etc. Naturellement, ce qui est de la parole et du discours n'est pas omis. Le ton lui-même doit en être modéré. Les socratiques ont fourni le modèle. *Sic ergo hic sermo in quo socratici maxime excellunt lenis minime que pertinax*. Il s'agit aussi de la plaisanterie et du jeu *de* joco et ludo (*Ibid.*)

Tout ceci est de la morale, dira-t-on; sans doute, mais aussi de l'esthétique, de la science du beau comme de celle du bien, on ne peut le nier, surtout s'il s'agit de la science ancienne.

Ce qui a trait à la plaisanterie et au ridicule appelle spécialement notre attention.

III. DU LAID ET DU RIDICULE. — 1° *Le Laid.* Sur la laideur proprement dite, soit physique soit morale, il n'y a rien à demander à Cicéron qui soit théorique. Plotin est le seul philosophe ancien, on le verra, qui ait abordé le sujet en métaphysicien.

Un point est à noter cependant en faveur du moraliste romain, comme ayant su du moins reconnaître et choisir le

vrai parmi toutes ces doctrines, dans ce qui avait été observé avant lui sans doute par l'une d'elles, en contradiction avec le cynisme. Il s'agit d'un genre de laideur auquel répond la pudeur (*verecundia*), comme ayant sa raison d'être en elle-même au point de vue naturel. Les raisons à l'appui sont loin d'être à dédaigner.

La pudeur était méconnue par les cyniques comme un préjugé.

Leur maxime est qu'on ne doit pas avoir honte de ce qui est naturel. A ce titre, ils traitent comme indifférentes les choses que le commun des hommes tiennent pour laides ou honteuses aussi bien qu'immorales.

Cicéron combat cette doctrine. La raison qu'il donne est tirée de la nature elle-même qui, dans la structure du corps humain, a voulu marquer cette différence. Le principe est la distinction des organes du corps humain, des fonctions auxquelles ils sont affectés, les uns relatifs à la vie animale ou de pure nécessité, les autres à une vie supérieure, spirituelle ou humaine. Les hommes n'ont fait ici qu'imiter la nature elle-même et suivre son enseignement. D'où il suit qu'il ne faut pas écouter les cyniques ni, parmi les stoïciens, ceux qui sont de leur avis (1). La preuve est excellente, qu'elle soit stoïcienne, péripatéticienne ou autre. Peut-être le *Timée* de Platon l'a-t-il inspirée.

2° *Le Ridicule.* — Ce sujet que Cicéron, comme Aristote et Platon, fait rentrer dans la laideur, n'avait guère été étudié qu'au point de vue empirique et pratique surtout par

(1) Principio corporis nostri magnam natura ipsa videtur habuisse rationem; quœ formam nostram, reliquam que figuram, in qua esset species honesta, eam posuit in promptu; quæ autem partes corporis ad necessitatem datœ, adspectum essent deformem habitura, atque turpem, eas contexit atque abdidit. Hanc naturæ tam diligentem fabricam imitata est hominum verecundia. (*De Off.*, I, 35.)

les Rhéteurs, comme partie importante de l'art oratoire. Cicéron qui fait à peu près de même, n'est pas moins intéressant étant plus près ou sur la trace des vrais philosophes.

Le problème, on le sait, est très complexe, très varié, très délicat (*V. Suprà*, p. 99.) Il offre une lacune considérable dans l'esthétique ancienne, Platon l'avait à peine indiqué (*Philèbe.*) Aristote, dans sa *Poétique* (ch. v), promet de l'analyser et se borne à le définir. Dans sa Rhétorique qui offre tant de précieuses analyses, il est à peu près oublié. Cicéron qui avait dit avant lui ce qu'avaient dit les Rhéteurs, entreprend de le traiter à son tour ex professo dans le *de Oratore* (liv. II, ch. LVIII). Le morceau, regardé comme une digression, n'est pas moins pour nous digne d'intérêt.

Procédant méthodiquement, il l'étudie sous cinq faces : *de Risu quinque :* 1° dans sa *nature : ridiculum quid sit ;* 2° dans sa *cause : unde sit ;* 3° s'il convient à l'orateur de l'employer : *sit ne oratoris risum movere ?* 4° jusqu'où il doit aller, *quatenus ;* 5° quels sont les genres de ridicule, *quœ sint genera ridiculi ?* 1° Sur le premier point *(quid sit ipse risus)*, Cicéron ne se sent pas de force ni assez philosophe ; il se récuse. Ce que ni Démocrite ni d'autres n'ont pu faire, il ne le tentera pas ; 2° Quant à la cause du rire, qu'est-elle ? Aristote avait défini le ridicule un certain défaut inoffensif, ἁμάρτημα τὶ ἀνώδυνον. Cicéron, qui avait sous les yeux la Poétique, est moins clair. Selon lui le ridicule est compris dans une certaine laideur, *turpitudine et deformitate quadum continetur*. Il ne dit pas laquelle. Il ajoute, croyant expliquer : *hœc enim ridentur vel sola vel maxime quœ notant turpitudinem aliquam non turpiter*. Ce *non turpiter* assez équivoque, s'applique-t-il à l'objet ou au sujet ? D'ailleurs le pourquoi n'est pas donné. Le problème reste à résoudre, si délicat qu'il défie la sagacité des Rhéteurs et de bien d'autres. On le verra pour Quintilien. — Nous passons sur le troisième et le quatrième point où il ne s'agit que de

l'orateur. Le cinquième *(genera)* est analysé avec beaucoup de soin, de finesse et fournit matière à des observations d'une grande justesse, où la division des choses et des mots *(in re in dicto)* est suivie comme dans Aristote pour les sophismes. Revenant sur le principe, Cicéron fait remarquer que ni un insigne malheur ni une insigne perversité ne sont risibles, ce qui avait été dit du tragique par Aristote, on s'en souvient au sujet des caractères *(suprà.)* Cela rentre toujours dans le milieu, mais ne nous dit pas ce qu'est en soi le ridicule, et pourquoi l'impression qu'il produit est telle.

Cicéron voit encore très bien qu'une certaine difformité corporelle et des défauts physiques prêtent à rire. *Est enim difformitas et corporis vitiorum satis bella materies ad jocandum, (de Orat. II. 59.)* Il en est de même des défauts et des vices dans l'ordre moral. — C'est encore vrai, mais lesquels ? et pourquoi ? Cicéron répète : quand cela ne va pas jusqu'à un certain excès. Aristote avait dit, οὐ κατὰ πᾶσαν κακίαν. Cicéron ajoute qu'il ne faut pas que le rire s'adresse aux personnes qui nous sont chères ou dans le malheur. Aussi les choses les plus aisément tournées en ridicule sont celles qui ne méritent ni haine ni une trop grande pitié (1).

Tout cela est bien observé, mais le problème philosophique n'a pas fait un pas (2).

Le principe n'est pas trouvé, qui doit être le lien de toutes ces parties du ridicule. Il faut savoir gré à Cicéron d'avoir soulevé la question et de l'avoir traitée à sa manière ainsi que de ses observations qui conservent leur valeur et leur intérêt.

En ce qui concerne les *espèces* du ridicule, la science s'est

(1) Quamobrem materies omnis ridiculorum est in vitiis quœ sunt vita hominum neque carorum neque calamitosorum. (*Ibid.*)

(2) Itaque ea facillime luduntur quœ neque odio magno neque misericordia maxima digna sunt. (*Ibid.*)

avec lui enrichie aussi d'observations de détail qui ont pu être plus tard utilisées par ceux qui ont essayé la théorie d'une des formes les plus difficiles à systématiser de la pensée humaine. (*J. Paul. Zeising*, etc.)

Il y aurait sur la plaisanterie et ses genres principaux à comparer Cicéron à Aristote. Nous n'hésitons pas à attribuer avec la priorité la supériorité au philosophe. Le moraliste romain qui lui-même excellait dans la plaisanterie a du moins très bien et nettement formulé les deux genres principaux qui s'appliquent à la fois à la vie humaine et à sa représentation idéale dans l'art; surtout à la comédie, etc. : *Duplex omnino est jocandi genus, illum illiberale, petulans, flagitiosum, obscœnum, alterum elegans, urbanum, ingeniosum* : Ce dernier genre pour lui est celui de Plaute et de l'ancienne comédie attique. Les livres des socratiques en sont remplis, *Sed etiam socraticorum libri referti sunt. (de Off. I. 29.)*

III. *L'Art et les Arts.* — Cicéron n'est pas théoricien. Toute de sens commun, sa définition de l'art est d'abord celle-ci. Les arts sont compris dans la notion de faire et d'agir, *in faciendo* et *agendo*, ou encore d'élaborer quelque chose, *aliquid moliendo* (*Acad.* I, II, 7). L'art diffère de la science, laquelle se borne à voir seulement les choses par l'esprit, *tantum rem animi cernit.* (*Ibid.*) Cette définition très vague elle-même ne se maintient pas ; on voit la musique, par exemple, apparaître ici à côté de la géométrie. (*Ibid.* 11.) La définition aristotélique est autrement claire et distincte (*Suprà*, p. 30.). Sur les pas des stoïciens, Cicéron en donne une plus savante dont la base est l'induction. « L'art se compose non d'une ou de deux perceptions, mais de plusieurs d'où sort une règle ; c'est ce qui sert à distinguer l'homme habile de l'ignorant : *ars quæ potest esse nisi quæ non una aut duabas sed multis animi perceptionibus*

constat ? Quæ si substraxeris, qui distindues artificem ab inscio ? (*Acad. II. 9.*)

Si l'on passe à la *Division des arts*, on retrouve moins complète celle qu'avait donnée Aristote (*Met.* I.) et qu'accepte aussi le sens commun, celle des arts *nécessaires à la vie*, et des arts *d'agrément* : *partem ad usum vitæ, partem ad oblectationem.* (*De Nat. deor.* II. 59.) Les arts utiles ou de nécessité sont l'agriculture, l'art de bâtir, de tisser des étoffes, de fabriquer l'airain, le fer, etc. Les arts d'agrément sont la peinture, la sculpture, la musique (1). *(Ibid.)* On ne voit pas apparaître la poésie, qui, sans doute, fait classe à part.

Une autre division est celle des arts libéraux et des professions sordides ou serviles qui *liberales habendi qui sordidi sunt* (*de off.* I. 42). Ceux-ci, que sont-ils ? Selon la pensée antique, tout ce qui se fait en vue du gain ou est mercenaire est titre de servitude, *auctoramentum servitutis.* L'expression a même une singulière énergie pour désigner les artisans : *opifices que omnes in sordida arte versantur, nec enim quid quam ingenium habere potest officina. (Ibid.)*

Quant aux *arts libéraux*, ce qui les caractérise c'est ou une sagesse supérieure ou une grande utilité : *aut prudentia major aut non mediocris utilitas.* A ce titre, la médecine et l'architecture en font partie *ut doctrinæ rerum honestarum honestæ. (Ibid)*. Toujours, la même confusion des arts et des sciences théoriques et pratiques.

Mais ce qui est ici tout romain et caractéristique, c'est ce qui est dit de l'agriculture. Elle est placée au premier rang parmi les arts. Rien de meilleur, de plus digne d'un homme libre, *nihil autem agricultura melius ; nihil uberius, nihil dulcius, nihil homine libero dignius.* (*Ibid*).

(1) Illa necessitatis, cultus dico agrorum... — Itaque ad pingendum, ad fingendum, ad scalpendum, ad nervorum cliciendos sonos... atque hœc oblectationis. (*Ibid.*)

De la seconde série ou des arts d'*agrément*, que pense Cicéron ? Est-il ici platonicien, aristotélicien, stoïcien ? Sans doute il est plutôt platonicien. Mais éclectique il ne l'est pas seulement. Dans ce qu'il emprunte il est difficile de l'accorder avec lui-même et avec les autres, ce qui est évident pour le principe même de l'art et la manière dont il conçoit l'idéal et la manière de le réaliser.

1° Il admet d'abord que la nature en général est le modèle que l'artiste doit *imiter*. Sous ce rapport il est plutôt aristotélicien : *ars autem quum a natura profecta est*, etc. — *Nisi natura moveat et delectet, nihil sane egisse videtur.*

Mais fidèle au procédé éclectique qu'il affectionne, il ne s'en tient pas à l'imitation pure et simple. L'art doit choisir dans les objets divers qu'offre la nature, ce qu'ils ont de meilleur et de plus beau, afin d'en composer une beauté supérieure. Ainsi comment s'y prendra le peintre s'il veut représenter le type parfait de la beauté féminine ? *excellentem muliebris formæ pulchritudinem ?* Cicéron raconte à ce sujet l'histoire des Crotoniates (cf. *Pline)* qui, voulant décorer leur temple, font venir Zeuxis et lui demandent le portrait d'Hélène. Ils lui amènent d'abord de jeunes garçons. Le peintre demande les plus belles jeunes filles (*formosissimas)*. Il en choisit cinq : *quinque deligit*, etc. La raison, dit Cicéron, c'est qu'il ne crut pas trouver tout ce qu'il cherchait, pour la beauté, dans un seul corps. La nature en effet n'a pas distribué ses dons de façon à tout épuiser en un seul genre ; elle les a répartis de manière à ce qu'à un avantage se joint une imperfection. *Neque enim putavit omnia quæ quæreret ad venustatem uno in corpore se reperire posse, ideo quod nihil simplici in genere omni ex parte perfectum natura expolivit. Itaque tanquam cœteris non habitura quod largiatur si uni cuncta concesserit, aliud alii, commodo aliquo adjuncto incommodo muneratur* (*de Invent.* 11. I. — cf. *Xenoph. Mem.* III*)*.

Rien de mieux ; c'est on le voit, de l'éclectisme dans l'art.

Seulement que fera le peintre si, sans cesser d'être belles ces cinq beautés différentes se contredisent? Celle-ci est grande, celle-là plutôt petite. Une ou deux sont blondes; les trois autres brunes. Ici de beaux yeux bleus, là de brillants yeux noirs. Chez presque toutes les airs du visage sont vifs, animés, la physionomie est souriante; pourtant il en est une dont les regards très doux sont langoureux, etc., etc. Déjà embarrassé de choisir, le peintre le sera bien plus de réunir, de fondre ensemble ces traits divers de la beauté féminine pour réaliser son type supérieur. Je ne doute pas que son génie n'y réussisse. Mais à une condition, c'est que la pluralité dans son esprit ait son centre dans l'unité, et que cette unité lui apparaisse; autrement de son procédé il se pourrait qu'au lieu d'une Hélène, il résultât un monstre. C'est que le grand point n'est pas de choisir ou même de combiner, mais d'harmoniser. Pour cela, l'unité du type est nécessaire. La pluralité seule, qu'elle soit de cinq ou de cent, ne le donne pas. Cicéron ne s'en est pas aperçu, ni Socrate non plus dans l'atelier de Parrhasius. (Xénoph. *Mém.* III. 10). Il en est comme de sa philosophie et des systèmes qu'il cherche à combiner et à concilier en nombre plus ou moins grand et qui n'ont pas tous, dira quelqu'un, Cicéron lui-même, la beauté, en tout point, des Crotoniates.

Il y a pourtant une idée juste dans ce morceau, c'est que la nature, en effet, elle qui travaille en grand, disperse ses dons, ou les qualités des êtres, en des objets divers et que par là, l'imperfection se joint partout à la perfection de ses œuvres. L'art dont le cadre est restreint, l'art qui opère en un point limité de l'espace et du temps, doit, dans cet étroit espace, concentrer les rayons de la lumière naturelle et diffuse; il doit faire reluire l'idée totale ailleurs répandue dans l'ensemble. Pour cela, il choisit, élimine, retranche et ajoute afin d'offrir aux regards dans un tout synoptique ce que la réalité elle-même nous montre dissé-

miné, séparé, non purifié des accidents et des accessoires qui offusquent et masquent l'idée. Mais, pour cela, il est d'autant plus besoin que cette unité supérieure apparaisse à l'esprit de l'artiste lui-même, que son imagination la saisisse et s'en inspire. C'est proprement la création artistique bien différente du procédé éclectique décrit par Cicéron, et qu'il n'a pas vu ni pu voir.

2° Mais voici une autre manière de concevoir l'*idéal* et de le réaliser, qui est surtout la sienne, empruntée qu'elle est à Platon et qui à ce titre est célèbre et partout citée.

Ici la notion est toute différente et le procédé, on peut dire l'inverse, sans que l'auteur s'en soit douté. Il s'agit de la fameuse définition de l'orateur parfait et à ce propos de la description du procédé qu'aurait suivi Phidias pour représenter son Jupiter Olympien.

Cicéron qui regarde l'éloquence comme le premier des arts cherche, on sait, à donner de l'orateur une définition qui en exprime la perfection idéale. Le passage est célèbre. *Neque enim artifex* (Phidias) *cum faceret Jovis formam, contemplabatur aliquem a quo similitudinem duceret; sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quœdam, quam intuens, in ca que defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.* (*Orat.* II).

Il ne s'agit plus ici d'observer et d'imiter le réel, ni même de choisir et de comparer pour composer de divers éléments du réel un tout plus parfait. L'idée préexiste, elle est présente à la pensée de l'artiste, qui la transporte dans son œuvre, qu'il contemple comme son modèle et qui dirige son art et sa main.

Cet idéal, c'est l'*idéal abstrait*, que la raison seule possède. Et, pour qu'on n'en ignore la source, Cicéron ajoute : *has rerum formas appellat ideas ille non intelligendi solum sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister Plato.* (*Ibid*).

Mais l'objection s'élève de nouveau plus grave encore et plus sérieuse, ici l'inverse de la précédente. Cette idée présente à la pensée de l'artiste et qui est son modèle, d'où vient-elle ? Est-ce la raison seule qui la fournit ? Est-elle descendue du monde des formes, de la région pure des idées ? Ainsi en doit-il être au sens de Platon qu'invoque Cicéron. Or, est-ce bien ainsi que les choses se passent ? Est-ce ainsi que s'exécute le travail qui s'accomplit dans la tête de l'artiste ? Cette forme de la beauté, *forma*, *species pulchritudinis*, que va prendre le marbre, c'est la forme humaine, celle d'un homme et qui plus est d'un grec. Elle s'est transfigurée dans la pensée de l'artiste ; mais elle lui vient des sens, de l'expérience, de l'observation de ce qui est autour de lui. L'idéal et le réel s'y sont mariés ensemble. La fusion des deux termes s'y est opérée. Autrement cette figure de Jupiter ou de Minerve ne sera pas une figure, ce ne sera celle ni d'un homme ni d'une divinité. Le réel y est donc nécessaire, et antérieurement aperçu.

Aristote ici reprend sa revanche sur Platon, l'imitation du réel en ce sens est au moins une condition de la création artistique. Bref, l'idéal artistique c'est l'idéal réalisé ou le réel idéalisé : la fusion intime et la pénétration réciproque des deux termes. Mais Cicéron ne le comprend pas, et avec son maître Platon, ne pouvait ainsi le comprendre.

En y regardant de près, on trouverait chez lui au moins l'ébauche ou le pressentiment d'un troisième idéal. L'imitation elle-même y devient une *interprétation* ou le réel se transforme presqu'en idéal. Sans doute, la vérité, dit-il quelque part, surpasse l'imitation, *sine dubio vincit imitationem veritas*. (*De Orat.* III. 5). Mais si, dans l'*action* oratoire ou théâtrale, elle suffisait pour produire son effet, l'art serait inutile : *si satis in actione efficeret, ipsa per sese arte profecto non egeremus*. Seulement, comme la passion la trouble, il faut éliminer les choses qui l'obscurcissent afin que les

traits saillants soient mis en relief: *discutienda sunt ea quœ obscurant, ut ea quœ sunt eminentia et prompta sumenda.* (*Ibid. de Orat. III. 57*).

Cicéron semble reconnaître ici la supériorité de l'art sur la nature. L'imitation y est en ce sens plus vraie que la réalité. L'art y serait son interprète. Mais il ne le dit pas et sa pensée elle-même est à interpréter.

La conclusion est que partout chez l'esthéticien ou le théoricien de l'art on trouve des aperçus élevés, de nobles tendances, des essais de reproduction des grands modèles, mais nulle part une théorie précise concordante et cohérente. C'est le défaut de tout éclectisme, de celui-ci surtout qui en est à son début.

IV. Nous regrettons de ne pouvoir suivre Cicéron sur les points où il y aurait beaucoup à le louer, qu'il a su le mieux traiter parce que étrangers à toute théorie précise et en dehors des problèmes si difficiles de l'art, ils étaient mieux à la portée de son talent d'orateur et d'écrivain.

Nous nous bornons à indiquer :

1° Sur l'*excellence de l'art* et la supériorité des arts libéraux, comparés aux arts utiles : l'éloge des athéniens qui ont su y attacher plus de gloire. *Non quantum quisque prosit sed quanti quisque sit ponderandum est*, etc. (Brutus, LXXIII) ;

2° Sur les *jouissances de l'art. Quis est omnium qui modo cum Musis*, etc. (Tusc., V., c. 23). *Suavissimus pastus animorum*, etc. (*Ibid.* 36). *Quid est dulcius otio litterarum* (*Pro Archia VII. De finib. II.*, XXXIV) ;

3° Sur la nécessité d'*honorer* les arts. *Honos alit artes. Tusc.* I. II. — Comparaison des Grecs et des Romains. *Ibid* ;

4° Sur l'*unité de l'art*, et des arts, malgré la diversité des formes et des talents. (*De Orat.* III. VI et VII).

5° Sur l'*inspiration poétique. Negat sine furore Demo-*

critus quemquam poetam magnum esse posse. — Quod idem dicit Plato. De Divinat. I. 27 — 33. Id., de Orat. II. 16. Cf. *Pro archia VIII. Tusc. I. 26.*

6° Sur le *goût* ou le sens du beau. Son universalité ; le goût est naturel à tous les hommes, il se manifeste surtout dans le sentiment de la musique. *Omnes tacito quodam sensu sine ulla arte aut ratione quœ sunt in artibus ac rationibus recta et prava dijudicant. (De Orat. III. 41)*

Cicéron montre très bien aussi la différence de l'ignorant et du savant, si grande dans la production des arts comme dans le goût qui les juge. (*Ibid.* ch. 4). Cette variété de goût n'empêche pas la diversité, *varia quœ sunt judicia,* (*Orat*, XI.)

7° On ne reconnaît pas moins un disciple de Platon et des stoïciens dans son dédain de l'opinion vulgaire en matière d'art comme de morale, dans son appel à la raison libre de tout préjugé. *Tuo tibi judicio est utendum* (*Tusc., II, 26.*)

V. *Les Arts particuliers.* — Il y aurait aussi à recueillir les jugements que porte Cicéron sur chacun des arts, la *poésie*, la *musique,* les *arts du dessin.* Nous en signalerons l'esprit et les points les plus généraux.

1° Au premier rang, aux yeux de Cicéron, se placent les arts de la parole : l'*éloquence* et la *poésie.* L'éloquence, l'art par excellence, est le premier des arts libéraux. La poésie ne vient qu'après. Lui-même avait été poète, et au dire de Plutarque, très bon poète, ποιήτης ἄριστος. Quoique sa postérité en ait jugé autrement, ce que l'orateur romain pense de la poésie n'est pas à négliger.

La poésie est voisine de l'éloquence. *Est finitimus oratori poeta* (*De Orat.* I. 10). En quoi en diffère-t-elle ? Il faut l'avouer, la limite n'est pas bien marquée. La différence porte sur la forme et le degré, non sur l'essence. Plus astreint au rhythme, la liberté du poète est plus grande

dans l'emploi des mots : *numeris adstrictior, verborum autem licentia uberior.*

Il use à peu près d'autant de genres d'ornements. Sous ce rapport il va de compagnie et presque de pair avec l'orateur, *multis vero ornandi generibus socius ac pene par.* De la sorte, comme il sera dit plus tard, la poésie est une sorte d'éloquence. Elle est comme l'espèce du genre. (V. Tacite, *infra.*)

De cette confusion résulte la subordination de l'une à l'autre, et le mérite du poète sera apprécié suivant cette règle. Il sera loué en raison des qualités qui le rapprochent le plus de l'orateur, *ac laudabitior poeta quod virtutes oratoris persequitur, quum versu sit adstrictior.* (Orat. 20). Jusqu'ici c'est toujours la versification qui fait la différence.

Cela n'empêche pas que Cicéron ne dise ailleurs que l'orateur doit éviter de ressembler trop au poète, même quand le sujet qu'ils traitent est le même. *Eadem quum faciamus quœ poeta, effugimus tamen in oratione poematis similitudinem.* (*Orat. I. 59*).

Lui-même voit bien cependant que cela ne donne pas la différence. Les poètes avaient soulevé cette question, *quidnam esset quo ipsi differant ab oratoribus !* Longtemps c'est par le nombre et la versification qu'ils se sont distingués, *numero et versu.* Mais la prose n'a-t-elle pas aussi le nombre ? Celle de Platon et de Démocrite est plus poétique que celle des poètes comiques; l'essor est plus grand, l'éclat du style n'est pas à comparer.

Ce n'est donc pas la versification seule qui est la vraie qualité du poète. Qu'est-elle ? Cicéron la donne ainsi : « Quelles que soient la grandeur et la magnificence de certains poètes, je trouve qu'ils diffèrent des orateurs, et par la licence qu'ils prennent plus que nous de créer des mots nouveaux ou de les combiner, *tamen in ea quem licentiam statuo majorem esse faciendorum iungendorum que ver-*

borum, et il ajoute : par cette envie ou ce besoin qu'ils ont de plaire qui leur fait donner plus de soin aux expressions qu'aux choses : *voluptati vocibus, magis quam rebus inserviant.*

La différence, on le voit, est toujours verbale, à moins qu'on ne la place dans ce seul mot : *voluptati,* l'agrément dont les paroles sont le moyen. L'orateur, lui, vise à un autre but que de plaire ; plaire, pour lui, n'est que le moyen, la fin est de persuader le vrai, la justice, l'utile, etc.

En tout cela Cicéron est toujours l'orateur, il ne s'écarte guère d'ailleurs de ses modèles. Il est moins profond qu'Aristote et Platon, mais c'est à Platon qu'il revient. La preuve en est le jugement sévère qu'il porte ailleurs contre les poètes. Comme Platon (*Rép.* X), il reconnaît le charme de la poésie, mais il trouve qu'elle amollit l'âme, et il approuve l'arrêt du grand philosophe qui bannit les poètes de sa République. *Sed vides ne poetæ quid mali afferant, lamentantes inducunt fortissimos viros... Recte igitur a Platone educantur ex ea civitate,* etc.... *Tusc.,* II, XI.

Ce qui est dit de l'*Histoire* est dans le même esprit. Elle aussi est de l'éloquence la voisine, *huic generi (eloquentiæ) historia finitima est.* Ce que Cicéron voit en elle, c'est la narration ornée, la description fréquente d'un pays, le récit des batailles, de plus les harangues et les exhortations dont elle est entrecoupée, *in qua et narratur ornate et regio sæpe aut pugna describitur; Interponantur etiam conciones et exhortationes...* Le mot seul d'Aristote qui distingue l'histoire de la poésie a autrement de profondeur. (*Suprà,* p. 57).

Ce à quoi il s'attache, c'est la différence de style dont l'orateur doit s'écarter comme de celui des poètes. Plus uni et plus coulant, il n'est ni aussi serré ni aussi vigoureux. *Tracta quœdam et fluens (oratio) non hœc contorta et*

acris (*Orat.*, XIX). — Cicéron blâme les orateurs de son temps qui prennent pour modèles les historiens. (*Orat.* IX).

Nous ne le suivrons pas dans l'application qu'il fait de ses principes à la musique du langage. (*Orat.* XIX). Deux choses surtout flattent l'oreille : le son et le nombre, *sonus et numerus*. Choisir des paroles dont le son est agréable, *bene sonantia verba ;* non comme chez le poète, *exquisita ad sonum sed sumpta in medio,* (*ibid.*)

VI. *La Mimique.* — La Mimique est un art secondaire qui fait partie surtout de l'art oratoire et de l'art dramatique, mais qui existe aussi séparément (1). On sait toute l'importance que les orateurs anciens attachaient à l'action. (Démosthène, Cicéron, *ibid.*).

Ce serait ne pas rendre justice à Cicéron que de l'omettre dans son esthétique. On ne peut nier qu'il n'ait écrit sur ce sujet dans le *De oratore,* liv. II, des pages excellentes et d'un caractère général.

Tous les auteurs qui ont traité après lui de la Mimique et de la Physiognomonique ont dû le consulter et le citer. Nous nous bornons à signaler ses intéressants chapitres. *De orat.*, II.

La Musique. — Sur la Musique, il y a peu à dire. On peut constater d'abord la ressemblance avec Aristote, non moins avec Platon, au sujet du sentiment de l'*harmonie* comme étant inné à tous les hommes. A propos de la période oratoire, Cicéron fait très bien remarquer que la foule au théâtre qui n'a pas étudié la versification ni appris à distinguer les syllabes, les brèves et les longues, si l'ac-

(1) Voy. notre article sur la *Mimique,* dans le système des arts. *Revue philos.*, septembre 1889.

teur vient à broncher, s'en aperçoit, etc. — La nature en a ainsi placé le jugement dans nos oreilles (1).

Tous les nombres entrent dans la prose comme dans les vers. Pourquoi plaisent-ils? C'est par la même raison. Si, quand on entend réciter des vers, le plaisir consiste en ce que l'oreille est accompagnée d'un sens muet qui saisit la mesure que l'art a notée, dans le discours, c'est par un jugement semblable que nous apprécions, dans ses plus petites parties, le nombre et l'harmonie. (*Ibid.*, ch. LVII.)

On trouve aussi une explication pythagoricienne de l'origine de la Musique par l'imitation du mouvement des astres. (*Rep.* XI, *Songe de Scipion*).

Quant à l'influence morale de la Musique, Cicéron, qui redevient tout platonicien, donne son assentiment à Platon : *Assentior enim Platoni nihil tam facile in animos teneros atque molles influere quam varios canendi sonos, quorum dici vix potest quanta sit vis in utramque partem.* Il approuve sa sévérité dans les lois et celle des législateurs qui interdisent tout changement dans la Musique. *Negat mutari posse musicas leges*, etc. On sait ce qu'en pensait aussi Aristote et son disciple Aristoxène (*Supra,* p. 175).

Les arts du dessin. — Nous avons encore moins à dire des arts du dessin. Ce n'est pas que Cicéron les méprise. Il reconnaît le génie des grands hommes qui se sont illustrés dans ces arts; il cite souvent leurs chefs-d'œuvre; sans cesse

(1) In versu quidem theatra tota exclamant si fuit una syllaba aut brevior, aut longior, nec vero multitudo pedes novit, nec ullos numeros tenet, nec illud quod offendit, nec cur aut in quo offendat, intelligit; et tamen omnium longitudinum et brevitatum in sonis, sicut auctarum graviumque vocum, judicem ipsa natura in auribus nostris collocavit. (*Orator*, 41.) — Aures vel animus aurium nuntio naturalem quamdam in se continet vocum omnium mensionem. (*Ibid.*, 53.)

il emploie des comparaisons où la morale mise en parallèle avec l'art, s'autorise de ses exemples. On voit que lui-même est un amateur et un connaisseur, il y a plus, comme on l'était alors, un collectionneur. Était-il archéologue? Il préfère au moins les œuvres de l'ancien style. Seulement qu'attendre pour l'intelligence des arts de cette classe (la sculpture, la peinture, l'architecture) en ce qui est des principes, d'un juge si éclairé qu'il soit, qui place les arts de la parole à une telle hauteur et leur attribue une telle supériorité, qu'il ne voit plus chez les arts qui s'adressent à la vue qu'un moyen de perpétuer le souvenir des hommes et des événements qu'ils représentent? N'est-ce pas méconnaître leur nature et leur véritable rôle que de voir dans les statues et les images des grands maîtres des simulacres des corps, non des âmes ou des esprits, de croire qu'ils n'ont rien exprimé de leurs desseins et de leurs vertus? Or, c'est ce que semble croire Cicéron (1). Est-il vrai que les artistes du corps, *artifices corporis*, n'aient rien fait pour perpétuer la mémoire des grands hommes, et cela parce que le Spartiate Agésilas ne voulut avoir son portrait ni peint ni sculpté (ce dont on ne lui sait aucun gré), et que le petit livre de Xénophon a plus fait pour sa louange que toutes les statues et les images des hommes (*ibid.*)?

Faut-il rabaisser la statuaire et la peinture (2) à ce point de méconnaître le rôle à la fois moral, religieux, politique de ces arts? Cicéron paraît oublier que lui-même a pris pour modèle de son portrait de l'orateur le chef-d'œuvre de Phidias : *le Jupiter Olympien*. Mais à un éclectique il ne faut pas demander d'être toujours consé-

(1) An, quum statuas et imagines, non animorum simulacra, sed corporum, studiose multi summi homines reliquerunt, consiliorum relinquere ac virtutum nostrarum effigiem non multo malle debemus, summis ingeniis expressam et politam? (*Pro Archia*, XI.)

(2) Artifices corporis simulacra ignotis nota facere quæ vel si nulla

quent. Cette sévérité de logique convient aux auteurs de systèmes.

II. — Plutarque. — Plutarque est un moraliste, non à proprement parler, un philosophe. Même en morale, où pourtant il excelle, pas plus qu'en toute autre partie de la philosophie, il n'a d'opinions à lui, encore moins de système. C'est un écrivain aimable, qui se plaît à discourir sur toutes sortes de sujets, mêlant ses vues de bon sens et de sagesse pratique aux aperçus théoriques qu'il emprunte aux philosophes illustres qui l'ont précédé, à Platon, à Aristote, à Socrate, à Pythagore, etc., à Platon surtout, son modèle, dit-il, et son guide. Encore n'est-il platonicien qu'autant qu'il peut l'être sans suivre le hardi et profond penseur au delà des limites étroites où le bon sens sait se renfermer. Platonicien, il est aussi aristotélicien, mais dans le même sens. Ce qui lui plaît surtout d'Aristote, c'est l'esprit tempéré, le juste milieu éloigné des extrêmes. Le *ni trop ni trop peu* serait sa devise. Il y revient sans cesse. Aussi, du stoïcisme, ne saurait-il goûter les excès. Il en signale les défauts sans toujours le comprendre. Quant à l'épicurisme, qui pour lui est l'erreur absolue, il le combat à outrance en lui-même et dans ses conséquences.

On voit en quoi Plutarque est éclectique. Placé dans l'histoire assez loin de Cicéron, si par beaucoup de points il lui ressemble, en d'autres il diffère de lui notablement. Il est loin de l'égaler par la hauteur des vues, l'allure méthodique,

essent, nihilo sunt tamen obscuriores clari viri. Neque enim minus est Spartiates Agesilaus ille perhibendus, qui neque pictam neque fictam imaginem suam passus est esse, quam qui in eo genere elaborarunt. Unus enim Xenophontis libellus, in eo rege laudando facile omnes imagines hominum statuasque superavit. (Cic., *Epist. ad Div*, L. Lucceio.)

l'ampleur exubérante et le talent de discussion dans l'exposé et l'appréciation des doctrines. Déjà, dans le courant des Alexandrins, il participe de leur esprit sans s'élever aussi haut, et n'est pas à l'abri de leur tendance chimérique, sinon mystique. A part les thèses paradoxales où apparaît trop souvent le rhéteur, ses œuvres morales ne sont pas moins le recueil le plus utile et le plus attachant que l'antiquité nous ait transmis en fait de morale pratique (1). Les traités de Plutarque comme ses *Vies* conservent tout leur mérite d'abondance facile, de grâce et d'harmonie de style, d'intérêt puisé dans les exemples, les anecdotes et les comparaisons que lui fournit son érudition variée, quoique peu sûre, en un mot tout ce qui le fera toujours goûter et lui a valu les éloges des écrivains moralistes (V. *Montaigne*).

Que peut-il être comme esthéticien ? Il va sans dire qu'il n'a pas d'opinions personnelles sur les points de théorie qui nous intéressent, sur le beau, l'art, chacun des arts, etc. Des doctrines qu'il emprunte, il ne sera pas un interprète d'une sagacité bien profonde. Dans l'application qu'il fait aux questions qu'il traite, des principes dont il se sert, il ne faut pas s'attendre qu'il soit d'accord ni avec eux ni avec lui-même. Le *criterium* moral devra partout chez lui dominer et dicter tous les jugements. — Les sources principales de sa doctrine esthétique sont : 1° les *Propos de table ;* 2° le traité de la manière de lire *les Poètes ;* 3° sur la *Musique*.

I. — *Sur le Beau.* — Un simple fragment d'un traité cité par Stobée, sur l'éloge de la beauté, nous fait connaître sur le beau la pensée du moraliste ; elle est d'un spiritualisme exagéré : « L'homme est un composé d'une âme et d'un corps. La beauté du corps est l'ouvrage de l'âme. Lors donc que vous calomniez la beauté, vous outragez sans y

(1) Voy. O. Gréard : ***Plutarque comme moraliste.***

penser l'âme elle-même, de qui découle la beauté du corps. » — Ceci fait songer à Plotin (*infrà*), qui a dit que l'âme seule est belle. Aristote pourrait, en un sens, revendiquer la priorité; l'âme étant, selon lui, la forme du corps, l'entéléchie du corps organisé (*de anima*). Dans un autre traité: de l'*Amour* (*Stob.*, disc. LXIV), le moraliste signale les dangers de la beauté, surtout celle du corps chez les femmes. La beauté morale seule est salutaire.

« Le feu ne brûle que ceux qui le touchent; mais la beauté enflamme ceux qui en sont éloignés. Sa vue seule peut exciter les passions. Les beautés de l'âme seule sont les garants de notre salut. La beauté des femmes sert à réveiller les désirs. » Cela ne sort pas du lieu commun de la morale pratique.

II. — *Sur l'art en général* et la *division des arts*, on chercherait vainement quelque chose de clair et de précis. Partout la confusion des arts et des sciences. Les arts nobles ou d'agrément se distinguent des arts utiles sans que le caractère et le but en soient bien marqués. Plutarque envisage l'art (*Disc. de La Fortune*) comme né de l'intelligence humaine ou de la raison, non du hasard et de la fortune; ce qui est aristotélicien et paraît dirigé contre Épicure et les épicuriens. « Les arts nés de la prudence sont une portion de la prudence. » (*Ibid.*)

La *division des arts* est aussi peu précise et toute de sens commun: 1° Il est des arts que le besoin a fait inventer dès les premiers temps et qu'il conserve encore. C'est la nécessité qui nous a tout appris: l'art du tisserand, l'architecture, la médecine, l'agriculture. 2° D'autres furent introduits par la *volupté :* l'art des parfumeurs, des cuisiniers, des barbiers, des teinturiers. 3° Il en est d'autres que les hommes apprennent et cultivent à cause de leur pureté et de leur exactitude: l'arithmétique, la géométrie, l'astro-

nomie, qui se propagent, suivant Platon, par le charme qui y est attaché (V. *Stobée*).

On ne voit pas trop en tout cela à quelle catégorie appartiennent les *arts du beau*. Est-ce à la seconde ou à la troisième? La division d'Aristote est autrement claire et précise.

III. — Le point saillant de la doctrine esthétique de Plutarque est sa manière d'entendre et d'expliquer le *principe de l'imitation* dans l'art.

Ici la comparaison avec Aristote qu'il a sous les yeux ne peut manquer d'offrir un assez vif intérêt. Dans les « Propos de table », la question se pose ainsi : « Pourquoi l'imitation de la colère et de la douleur nous cause-t-elle du plaisir, tandis qu'une colère et une douleur véritables nous affligent ? — La réponse est celle-ci ! « L'homme né raisonnable et avec un goût naturel pour les arts, éprouve une impression agréable lorsqu'il voit une chose faite avec art et intelligence. La nature a mis en lui l'amour du beau et le goût des arts. Dans les ouvrages que nous admirons, l'intelligence et l'art sont unis à la matière ; l'adresse et la subtilité plaisent à l'homme parce qu'elles lui sont analogues. L'homme qui imite parfaitement, fait paraître sa finesse et sa dextérité » *(Symp.* V.*)*

C'est bien, on le voit, l'imitation prise au sens le plus étroit que Plutarque admet comme principe de l'art et de la poésie. Pour qu'il n'y ait pas d'équivoque, il y revient dans son traité : *de la manière de lire les Poètes*. Le commentaire qu'il en donne, accompagné d'exemples qui le font encore mieux comprendre, a dû servir à d'autres, à Boileau, etc., pour expliquer et justifier le principe.

La Poésie y est comparée à la peinture.

L'imitation c'est la ressemblance exacte et d'autant plus artistique qu'elle est plus exacte. Le plaisir vient de la similitude parfaite.

Le passage mérite d'être cité en entier. « Voulez-vous, garantir les jeunes gens de cette séduction en leur mettant sous les yeux les œuvres des poètes, commencez par les avertir que la poésie est un art imitateur et rival de la peinture, non pas seulement que la poésie est une peinture parlante et la peinture une poésie muette.

« Il faut outre cela leur apprendre que lorsque nous voyons dans un tableau la figure d'un lézard ou d'un singe ou le visage d'un Thersite, le plaisir et même l'admiration que cette vue nous cause ne vient pas de la beauté des objets, mais de leur ressemblance. Ce qui n'est point beau naturellement ne peut jamais le devenir. Mais l'imitation vraie et naturelle d'un objet agréable ou affreux est toujours sure de nous plaire; si au contraire la peinture nous représentait un objet hideux sous des traits aimables, elle pécherait contre la convenance et cesserait d'être vraisemblable. Les peintres imitent quelquefois des actions criminelles. Timomachus, par exemple, a peint Médée égorgeant ses enfants; Théon, Oreste poignardant sa mère; Parrhasius, Ulysse contrefaisant le fou, et Chérephane, des images lascives. Faisons bien sentir aux jeunes gens que, dans tous ces tableaux, ce n'est point l'action imitée que nous louons, mais l'imitation heureuse que le peintre en a faite. Comme la poésie représente aussi des actions et des mœurs criminelles, il faut qu'ils sachent que dans ces peintures qu'ils admirent, ce n'est pas l'action même qui mérite leur approbation, mais le rapport et la convenance de l'imitation avec l'objet représenté. Par exemple le cri du cochon, le bruit d'une poulie, le sifflement des vents et le mugissement des vagues sont désagréables à entendre. Ils plaisent cependant quand ils sont bien imités, comme faisait Parménon pour le cri du porc et Théodore pour celui de la poulie. Nous avons horreur d'un malade couvert d'ulcères, mais nous voyons avec plaisir le Philoctète d'Aristophon et la Locuste expirante de Silanon. »

Des objets naturellement hideux doivent être peints sous des couleurs hideuses. Les pantoufles que Démonède avait perdues étaient d'une forme désagréable ; mais elles allaient aux pieds de Démonède (*Ibid.*)

Plutarque, on le voit, ne s'élève pas au-dessus de l'imitation la plus exacte, au sens vulgaire, et du plaisir qu'en ce sens elle procure. Il n'est pas question d'idéal.

On dira qu'il a mal compris Aristote. — Soit — mais on conviendra qu'Aristote y prête bien un peu (*V. Suprà, p. 34*). Un éclectique a pu s'y tromper.

Ce qui est curieux, c'est de voir comment le principe, ainsi admis et interprété, le moraliste esthéticien va s'y prendre pour résoudre la question morale et pédagogique que lui-même s'est posée, sur la manière de lire les poètes, pour préserver les jeunes gens de toute impression fâcheuse, et même les édifier par cette lecture. Voici en abrégé son explication.

1° La poésie est une imitation ; mais, dit Plutarque, elle est aussi une fiction. — Comment cela s'accorde-t-il avec l'imitation exacte ? Ce second principe ne contredit-il pas le premier ? Plutarque ne s'embarrasse pas de si peu. Il y a plus, la fable, nous dit-il, est l'âme de la poésie. Le poète n'imite pas seulement, il invente ; la poésie vit de fictions, elle est pleine de mensonges, et c'est précisément ce qui la rend dangereuse. C'est là-dessus qu'il faut éclairer la jeunesse.

Et alors le bon Plutarque de s'évertuer à trouver des moyens d'échapper aux contradictions de toute sorte que sa thèse sème sous ses pas.

Le moyen le plus simple est d'abord d'oublier le principe d'imitation (il l'oublie tout à fait) ; ce qui supprime tout désaccord. Le second principe, la fiction, lui donne plus de souci. Le difficile est de sauver la morale en conservant la poésie.

Platon est plus conséquent, il bannit les poètes. Mais

Plutarque est plus accommodant ; il hait les extrêmes. Le raisonnement de l'esthéticien éclectique est quelque peu subtil. En substance, le voici :

1° La poésie a pour but de plaire ; son vrai but est le plaisir, elle excite les passions; de plus, les poètes sans cesse se contredisent entre eux, leurs récits sont pleins de mensonges ; 2° mais, d'autre part, si l'on sait bien s'y prendre pour faire lire et interpréter les œuvres poétiques, on voit que la poésie est une préparation à la philosophie, pour des esprits encore incapables de goûter et de comprendre la vérité pure.

L'antinomie n'est pas moins évidente. Comment la lever, réconcilier les deux principes ?

Le grand point, c'est d'avoir un *criterium* qui permette de discerner le vrai du faux, le bon du mauvais dans les œuvres des poètes. Ce *Criterium,* c'est la vérité philosophique. La vraie poésie est faite pour orner et embellir la vérité; si elle ne l'enseigne elle doit l'enseigner. Autrement elle est une dangereuse enchanteresse. — C'est très bien, seulement nous voilà loin du principe de la pure imitation et du plaisir quelle procure. La fiction elle-même doit se légitimer ; elle ne le peut qu'autant quelle est toute morale, ce qu'il n'est pas facile de trouver même chez les plus grands poètes. Il faut aussi qu'elle soit purement symbolique, non une imitation, mais une expression, un vêtement de la vérité morale, une pure allégorie. — Rien de tout cela n'apparaît bien nettement à l'esprit du moraliste et ne l'embarrasse. Il donne imperturbablement ses conseils du reste fort sages sur la manière de comprendre les poètes et de débrouiller la vérité morale que leurs œuvres recèlent. On y voit reproduite toute la symbolique des Stoïciens et aussi déjà celle des Alexandrins. Citons-en quelques exemples.

La poésie est un art imitatif. Dès lors, que doit-elle imiter ? Les bonnes ou les mauvaises actions ? Les bonnes

sans doute pour les faire aimer, mais aussi les mauvaises pour les faire haïr. Ainsi font les bons, les vrais poètes. La règle est bien un peu étroite, et il est à craindre que la plupart des poètes, même les plus grands, n'y puissent satisfaire. Comment expliquer les caractères mauvais, qu'une fidèle imitation, pourtant, rend agréables à considérer?

Plutarque s'en tire comme il peut, par le besoin de varier, par la lutte des passions nécessaire à l'action et qu'elle-même on aime à contempler, etc. Mais le point scabreux, c'est toujours la fiction. Que dire des inventions des poètes sur les dieux, des aventures scandaleuses de Mars et de Vénus, de Jupiter même, le père des Dieux? Platon, lui, est inflexible. Plutarque qui haït les extrêmes est plus accommodant; seulement ses explications sont naïves.

1° Le grand moyen pour lui, c'est de prévenir, de mettre en garde et de conseiller la jeunesse. Il ne voit pas que c'est condamner la poésie toute entière et la rendre au moins suspecte. Il faut prévenir les jeunes gens que la poésie fait peu de cas de la vérité. Les poètes représentent des actions criminelles. — 2° Les prévenir qu'eux-mêmes ne les approuvent pas et qu'ils les attribuent à des hommes pervers. Homère n'a pas d'égal sous ce rapport. — 3° Quelquefois il y a des leçons dans les événements eux-mêmes, leçons indirectes sous l'écorce de fictions faciles à apercevoir. Les fables sont des énigmes, des allégories. La leçon directe est-elle mauvaise, on passe du sens moral au sens physique. Exemple, l'adultère de Vénus et de Mars découvert par le soleil. Cela signifie que les personnes sont nées sous l'aspect de Vénus et de Mars quand ces planètes sont en conjonction de Jupiter et Junon; c'est aussi l'épuration de l'air par le mélange du feu, etc., etc. — 4° Les contradictions qui se trouvent dans les poètes ce sont des jeux, des convenances de caractères dans les personnages. Les Dieux blessés par les hommes, combattus par d'autres, etc. — « Un principe, dit-il, qu'on ne peut trop répéter aux jeunes gens, c'est que la poésie

dans ces imitations se plaît à embellir les actions et les mœurs dont elle offre le tableau sans négliger la vraisemblance qui seule peut rendre l'imitation agréable et intéressante. »

Encore un nouveau principe : cette vraisemblance qu'est-elle ? Or, la vraisemblance veut qu'on présente dans les actions les vices mêlés aux vertus (C'est l'imitation du réel). Puis la poésie, en s'écartant de la vérité, veut répandre la variété dans ses ouvrages. — 5° Un autre moyen : Rapprocher les pensées des poètes des maximes des philosophes, dépouiller la poésie de ce qu'elle a de fabuleux, lui ôter son masque, etc., etc.

Mais alors que lui reste-t-il ? quel a été son véritable rôle ? Plutarque nous le dit :

« Lorsque les jeunes gens entendent pour la première fois les maximes des philosophes, si opposées à ces fausses opinions, ils sont troublés, interdits, presque découragés. Ils ont peine à soutenir cette lumière brillante. Il faut donc leur présenter d'abord une lumière pour ainsi dire équivoque, entremêlée d'ombres et d'obscurités, qui les prépare à fixer le grand jour de la philosophie. » — C'est à peu près ce qu'avait dit Lucrèce, le disciple d'Epicure (*Suprà p.* 213)

La conclusion est celle-ci : « Que, par l'effet d'une sage instruction, ils soient conduits par la poésie elle-même au sanctuaire de la philosophie, comme des amis familiarisés avec elle. »

On voit pourquoi Plutarque s'écarte ici de ses modèles, Platon et Aristote, et se rapproche des Stoïciens et des Alexandrins. La poésie d'arbord exclue, mal traitée, puis réhabilitée, devient un symbolisme allégorique dont il faut pénétrer le sens mystérieux et profond. A ce titre elle est une initiation, un préambule de la philosophie.

Mais en tout cela que devient l'imitation exacte et le plaisir qu'elle procure ?

La Musique. — Quoique Plutarque ait composé un traité spécial sur la musique, il y a très peu, pour nous, à en tirer. Utile pour l'histoire de cet art chez les anciens, ce morceau est rempli de documents et de détails techniques de nul intérêt philosophique. Les principes ne sont pas abordés. A peine quelques mots sur la vertu morale de la Musique (1).

On ne peut en extraire que quelques parties générales où l'on retrouve le moraliste d'accord avec ses prédécesseurs platoniciens, aristotéliciens et stoïciens, comme ceci (*Sympos. Quest V.*) : « Qu'il faut éviter avec soin une musique efféminée et comment on doit s'en défendre. — Critique d'Aristote comme trop indulgent sous ce rapport. — Sur les plaisirs de l'ouïe et de la vue comme étant propres à l'homme et du ressort de l'âme. — Exposé du sentiment de Pythagore sur la Musique comme puissant moyen d'adoucir et de calmer l'âme, de manier et d'apprivoiser les passions rebelles. — L'âme humaine est formée sur les nombres et les proportions, etc. — Les instruments que l'art a inventés expriment avec énergie la volonté et les mœurs de ceux qui les touchent. — Le milieu dans la vertu est le milieu qui consiste dans l'harmonie des sons. — Tout cela est un reflet du Pythagorisme allié à l'Aristotélisme. — L'amour enseigne la Musique, etc. — Sur la Danse (*Sympos. VII. c. XV.*) — Trois parties dans la Danse : marche, figure, démonstration, comparaison de la Danse avec la poésie. La danse est une poésie muette, la poésie une danse parlante.

Ce qui ressort de cet examen des vues esthétiques de Plutarque, c'est 1° la faiblesse de ses aperçus théoriques ; 2° l'insuffisance du bon sens même le plus savant et le plus

(1) « Le dialogue sur la Musique, plein de renseignements précieux, manque tout à fait de l'intérêt qui s'attache aux larges aperçus historiques. » (E. Egger, 268.)

judicieux, pour résoudre les questions que la sagesse pratique rencontre sur son chemin quand elle croit n'avoir qu'à donner des conseils et à émettre des préceptes ; 3° les contradictions où elle tombe sans s'en apercevoir, quand elle essaie d'expliquer ce qui est au-dessus de sa portée et de lever des difficultés dont elle ne voit pas le lien avec les principes. — Ce n'est pas une raison de traiter comme on l'a fait (*Ed. Müller, Schasler, etc.*), de platitudes et de trivialités, les maximes et les réflexions du sage de Chéronée. Ses conceptions et ses jugements s'expliquent par le moment et le milieu où il était placé autant que par la trempe de son esprit. La science alors n'en comportait pas d'autres. Il est certain que s'il avait eu derrière lui ou devant lui, les esthéticiens philosophes qui depuis ont approfondi ces matières (Kant, Schelling, Hegel, Herbart, etc), son éclectisme en eût mieux valu. Il eut été moins banal, moins superficiel, moins contradictoire. Il n'eût pas pris à la lettre le principe d'imitation encore aujourd'hui si controversé, qu'Aristote lui-même avait mal défini et qui prête si fort à l'équivoque.

Il eût été moins terre à terre dans ses conseils sur la manière d'entendre et de lire les poètes et le rôle qu'il assigne à la poésie. Il n'en eût pas fait une simple introduction pédagogique à la philosophie, bien que cette manière de comprendre son influence morale trouve encore des partisans. Son traité sur la musique, moins chargé de détails techniques et historiques, eût mieux fait voir les principes sur lesquels cet art repose et son lien avec les autres arts. Tout en gardant la voie moyenne que le moraliste a choisie et en évitant les extrêmes, il se fut davantage rapproché des critiques actuels, eux-mêmes éclectiques tout en affectant des prétentions plus hautes à la profondeur et à l'originalité.

VI

LES RHÉTEURS ET LES GRAMMAIRIENS
LES HISTORIENS DE L'ART
LES POÈTES ET LES ARTISTES

Place de ces écrivains dans l'esthétique ancienne. — I. LES RHÉTEURS. Démétrius de Phalère ; Denys d'Halicarnasse. — *Quintilien :* Ce qu'il doit à Aristote ; sa théorie du ridicule, etc. — *Tacite :* Agricola, le traité des orateurs. — *Dion Chrysostôme :* Sa théorie de l'idéal artistique (l'Olympique); exposé et appréciation ; la poésie et les arts du dessin. — *Lucien :* son scepticisme et la vérité esthétique dans ses écrits; ses vues sur le beau, l'art, la poésie; son éloge de la danse. — II. LES ÉRUDITS OU HISTORIENS DE L'ART : *Pline* l'ancien ; ce qu'il est comme historien de l'art; comme esthéticien ; sa manière de concevoir l'art en général, sa nature, son but et son développement historique, sa mission, etc. ; l'ordre et la hiérarchie des arts; valeur de ses jugements. — III. LES POÈTES ET LES ARTISTES : 1° Les *Poëtes* : *Horace*, son art poétique ; comparaison avec Aristote ; de la poésie en général, sa nature, son but, sa mission; l'œuvre poétique, les mœurs, les caractères, la diction, le style, le pathétique, etc. — 2° Les *Artistes* : leur manière d'envisager l'art différent de celle des philosophes; le canon de Polyclète.

Bien qu'ils n'aient, comme il a été dit, rien de bien original et d'important à nous offrir, au moins sous le rapport spéculatif ou théorique, nous ne pouvons négliger cette classe d'écrivains qui eux-mêmes n'ont pu rester étrangers aux matières esthétiques et les ont plus ou moins directement ou incidemment abordées. Ce qui leur est commun à tous, rhéteurs ou grammairiens, érudits ou historiens de l'art, poètes et artistes, c'est que le fond, chez eux, est sacrifié à la forme oratoire ou grammaticale, historique, poétique et artistique. Ce qu'on doit en attendre, c'est

mêlées à des réflexions plus ou moins justes et sensées, mais d'un caractère empirique, à des analyses exactes, mais souvent minutieuses et subtiles, à des préceptes et à des conseils utiles dans la pratique pour la direction du talent, mais d'une sagesse un peu étroite, et en grand nombre aussi superflus, des vues d'un ordre plus élevé dont la source, non toujours connue de ces auteurs, est la doctrine émise avant eux par les grands philosophes, Platon, Aristote, etc., dont l'influence n'a jamais cessé de s'exercer sur les esprits cultivés dans toutes les branches du savoir humain. La composition, la diction, l'arrangement des mots, les effets de style, les moyens d'agir sur l'esprit des hommes par la parole, etc., sont l'objet principal sur lequel se concentre l'attention de tous ces auteurs. Dans l'aperçu rapide que nous croyons devoir leur consacrer, nous ne nous attacherons qu'à ce qui a trait aux principes. Nous commençons par les rhéteurs.

I. — Les Rhéteurs

I. *Démétrius de Phalère.* — Les raisons pour lesquelles la rhétorique a dû fleurir dans l'école d'Aristote sont connues. (V. F. Ravaisson, *Mét. d'Arist.*, II, 55.) On a vu aussi (*suprâ,* p. 161) pourquoi la Poétique n'eût pas le même succès.

Parmi les rhéteurs, on doit distinguer d'abord Démétrius de Phalère, l'ami et le disciple de Théophraste. Homme d'État, orateur célèbre, etc., son histoire politique est connue. Il est donné par Cicéron comme un dialecticien subtil, orateur peu véhément, mais qu'à la douceur de son style on reconnaît pour un disciple de Théophraste ; *disputator subtilis, orator parum vehemens, dulcis tamen ut Theophrasti discipulum possis agnoscere.* — De ses ouvrages sur la rhétorique, il ne reste que son livre sur l'élocution.

Il a le mérite, dit-on, d'avoir mis en lumière plusieurs doctrines qu'Aristote avait exposées trop brièvement : *mirabiliter doctrinam ex umbraculis eruditorum produxit.* (Cic., *de finib.*, V. 19, de Clar. *Orat.* 9.) Ses conseils portent principalement sur ce qui est l'exagéré, l'artificiel, les fausses antithèses, la fausse grandeur, le faux sublime de l'expression, bref sur tout ce qui s'écarte de la mesure ; ce qui est tout à fait, selon l'esprit de Théophraste et d'Aristote. Sa théorie du ridicule, dont il s'occupe beaucoup, manque de clarté et de profondeur. Ce sont des conseils et des distinctions justes mais superficielles. (V. Ed. Müller, 246).

II. *Denys d'Halicarnasse.* — Denys, dit un juge éclairé (E. Egger, *Ess. sur la Crit.*), est un auteur d'un mérite secondaire. Élevé dans les écoles grecques, transplanté à Rome, au moment du déclin, encore glorieux de l'éloquence latine, alors que la poésie latine jetait son plus vif éclat, appelé par ses relations avec les nobles romains à comparer sans cesse le génie des deux peuples, il paraît avoir senti en effet qu'il assistait à un grand spectacle..... A part la diligence qui amasse des matériaux avec une certaine finesse, dans les analyses grammaticales tout manque à Denys pour être un vrai critique. Sa théorie est nulle, il s'appuie sur des règles tout à la fois très arbitraires et très mesquines. Il veut, par exemple. que le style d'un écrivain offre toujours des caractères tellement uniformes que tout écrit qui s'en écartera soit apocryphe. » (Cf. Müller, 238.) Son traité de l'arrangement des mots est d'un grammairien plutôt que d'un critique.

Chez lui point de vues générales ou esthétiques. S'occupant des propriétés euphoniques de l'alphabet, il s'enferme si bien dans le sujet qu'il méconnaît les rapports de l'harmonie du langage avec les passions et les idées. » Sa critique du style de Platon (*Lettre à Pompée*) est d'un bout à l'autre une méprise aussi peu excusable. Son livre de l'*Imitation*

roule sur le *moyen* de *former* le talent par les grands modèles. Il pèse *les mots* et les *phrases;* tout pour lui est dans la *période.* Quintilien toutefois lui rend cette justice que tout en préconisant les agréments extérieurs propres à flatter l'oreille, d'avoir su voir que l'oreille n'est que le vestibule du sentiment : *nihil intrare potest in affectu quod in aure velut quoddam vestibulo statim offendat.* Enst. *Orat.*, IX. 4.10. *Ibid.*, cap. II et XII.

III. *Quintilien.* — L'auteur des *Instituts oratoires* occupe un rang beaucoup plus élevé dans l'histoire littéraire. Nous n'avons ici à le juger qu'à notre point de vue et à signaler quelques endroits où, bien qu'il prenne pour guide habituel Cicéron, apparaît chez lui le reflet des doctrines antérieures dont nous recherchons l'influence, et à voir comment lui-même les a comprises et appliquées.

L'esprit général qui partout domine dans Quintilien, est celui d'une sage modération, éloignée des extrêmes. Le *juste milieu*, la *convenance*, le *quod decet* est l'idée principale qui revient sans cesse sous toutes les formes dans les *Instituts.* Ce principe, il n'est pas besoin de le rappeler, est celui qu'Aristote avait le premier formulé, sinon inauguré. Le rhéteur fait aussi des emprunts aux stoïciens et aux académiciens qu'il cite comme ses autorités, ce qui fait de lui sous ce rapport un éclectique à la manière de Cicéron. Les préceptes et les conseils que lui dicte cet esprit de sagesse mesurée et de convenance sont à chacune des pages de son livre.

On ne s'étonnera donc pas que le *beau* soit par lui défini : le *décorum*, le *quod decet* (1), le laid, l'excès en tout ce qui

(1) Lib. X, c. I. *De apte dicendo.* — Est autem quod omnes et semper suadere ac dicere, honeste facere que deceat, contra que nimenim ullo unquam turpitis. — Quod natura satis est nisi modo quoque temporetur, gratiam pudit. (Cf. *Ibid.*, c. III.) De pronuntiationi. — Prœcipue

ne convient pas, l'*indicorum* et qu'il en fasse un précepte capital d'éloquence. (V. *Suprà*, p. 14).

Pour lui, le beau, comme pour Cicéron, n'est pas l'objet de l'art, mais la beauté le suit; elle l'accompagne toujours. Sa définition de *l'art*, empruntée à *Cléanthe*, comme on l'a vu plus haut, est toute stoïcienne.

Sa division des arts, arts *théoriques, pratiques* et *poétiques*; (Lib. II, C. 19); est celle d'Aristote : les uns sont affectés à la connaissance, les autres à l'action, les autres à la production : *in incognitione, in actu, in effectu* (*Ibid*). La rhétorique est classée parmi les arts pratiques. On n'est pas peu étonné de voir à côté d'elle figurer la danse, comme exemple pratique : *qualis est saltatio*. La raison donnée est qu'elle est toute dans l'acte : *in ipso actu perficitur*, et qu'elle ne laisse rien après elle. *Nihil post actum retinquit*, ce qui est vrai mais contredit la théorie. Le rhéteur ne voit pas la difficulté. Aristote lui-même, du reste, ne l'a pas lui-même aperçue. Les arts compris dans la troisième catégorie, *in effectu*, nous mettent sous les yeux une œuvre qui en est la production. *Quid operis quod onctis subjecitur*. Il en est ainsi de la peinture *qualis est pectura*. La Rhétorique, néanmoins, participe des trois genres à la fois active, contemplative et effective (*Ibid*). Ceci prouve que le rhéteur a mal compris le philosophe.

Tout cela pour nous, a peu d'intérêt. Ce qui suit, sans être bien original, mérite un peu plus de fixer notre attention.

Il s'agit du *ridicule* auquel Quintilien après Cicéron, a consacré un chapitre tout entier intitulé : *De risu*, περὶ γελοῖου (Lib. VI. 3.)

La manière dont Quintilien, tout en restant sur son terrain, celui de l'art oratoire traite à son tour ce sujet diffi-

in actioni spectatur decorum. — Quantum satis est, quantumque recipiant aures. — In decorum est super omnia nimium. (X, 2.)

cile sur lequel Aristote n'a guère laissé qu'une définition célèbre, diffère peu de celle de Cicéron. Il est bon néanmoins de montrer l'importance qu'y attachaient les rhéteurs et comment en particulier celui-ci comprend et envisage le problème.

Quintilien fait consister le *risible* non dans l'irrégularité en général, mais dans une certaine imperfection morale, laquelle est l'objet non d'un blâme sérieux, mais d'une désapprobation légère.

Le *rire* est provoqué par quelque défaut dans le corps et dans l'esprit. Sa cause est ou dans l'âme, dans les paroles ou dans les actes ou dans des choses qui lui sont extérieures : *Risus oriuntur aut ex corpore ejus in quem dicimus aut ex animo, qui factis ab eo dictis que colligitur, aut ex his quæ sunt extra posita.* Ce qui suit est la définition même : *intra hoc enim omnis vituperatio quæ si gravius posita sit severa est si serius ridicula* (VI, 3.)

Cela ne dit pas en quoi consiste ce défaut qui s'aperçoit, soit dans le corps, soit dans l'esprit, soit dans les choses extérieures, ni comment ce défaut motive un blâme léger, par opposition à un blâme plus sévère. La définition d'Aristote est autrement précise bien qu'elle soit incomplète. (*Suprà*, p. 100). De plus, le risible et le sérieux ne diffèrent ici qu'en degré ; c'est toujours un blâme mitigé qui succède à un blâme plus fort ou plus grave. La théorie aristotélique, du milieu encore ici se reflète. Il ne faut pas d'ailleurs trop s'en prendre au rhéteur de ce qu'il n'a pas résolu un problème si difficile que l'auteur de la *poétique* a laissé presque intact à ses successeurs.

Ce qui est à constater, c'est que dans sa généralité, il donnait du fil à retordre, à cette époque, aux rhéteurs ; eux-mêmes n'étaient pas d'accord sur sa partie métaphysique et psychologique. Quintilien fait remarquer la diversité des opinions : *varia homniam judicia in eo (Ibid.)*, ce qui prouve qu'il était fort débattu. Quant au rire, Quintilien le fait

consister dans un certain mouvement dont la vraie cause lui échappe et ne lui semble guère possible d'énoncer, *motu quodam nescio ac innenarrabili*. Le ridicule n'est pas moins le propre du sujet : *proprium materiæ ideoque tota disputatio a grœcis*. Quintilien n'y voit pas plus clair et laisse à d'autres ce point obscur et difficile. Comme Ciceron il se rabat sur les genres principaux qu'il examine et décrit avec sagacité : *urbanitas*, *venustas*, *salstum*, *faceum*, *jocosa*, *dicautas*. Il voit bien que le sujet n'est pas épuisé. Le ridicule est dans les choses ou dans les mots *in rebus es dictis*. Mais toujours le rire et le ridicule en lui-même que sont-ils ? *Unde concitator risus?* Il est très difficile de le dire : *difficillimum est dicere*.

En somme, le problème, on le voit, n'a pas fait de progrès, surtout dans sa généralité philosophique. Le seul mérite est dans les analyses de détail qui ne manquent pas d'intérêt et peuvent servir pour la suite, mais dont nous n'avons pas à nous occuper.

Il y aurait à signaler dans Quintilien beaucoup d'emprunts faits à Aristote en ce qui est de la rhétorique. Nous devons nous borner à ce qui est de l'art proprement dit et de la poésie. Nous signalerons cependant comme pouvant intéresser l'art en général les chapitres de la composition oratoire sur les différents styles, etc.

Quant à la manière dont la *Poésie* est conçue en particulier, on ne trouve rien qui diffère beaucoup de Cicéron. La poésie consiste surtout dans la versification (1). Elle est comparée à la peinture *ut pictura tacens*, *opus* (XI., ch. VII). Le but est le plaisir ou l'agrément : *Poetoe carmen ad voluptatim inferunt* (II, 29).

L'histoire est sinon assimilée à la poésie dite sa voisine la plus proche. Elle est en quelque sorte un poème libre. Son

(1) Ergo quem in poemate locum habit versificatio eum in oratori ompositio.

but est de raconter, non de prouver. *Proxima a poetis et quodam modo carmen Solutum; Scribitur ad narrandum non ad probandum.*

L'histoire définie *an carmen solutum* offre un curieux échantillon de la manière dont les rhéteurs tout préoccupés de la forme envisagent la science et la vérité historique. Et ceci est d'un contemporain de Tacite et du plus honnête des rhéteurs.

Ce qui est dit de la *mimique* à propos du geste et de l'action oratoire est aussi à remarquer. On sait qu'elle importance les orateurs anciens attribuaient à cette partie de l'art oratoire *(Suprà)*... Chez Quintilien, qui s'autorise des plus illustres philosophes, le principe se généralise, il devient une loi esthétique à la fois morale et pédagogique comme dans Cicéron (*Suprà*), qui traite du *décorum*. L'eurythmie des mouvements s'appelle chéronomie. Les plus grands philosophes la vantent et la recommandent, elle fait partie des vertus civiles. Chrysippe en a fait dans son traité de l'Éducation le sujet de nombreux préceptes (1).

IV. *Tacite.* — Qu'on ne s'étonne pas trop de voir ici Tacite rangé parmi les rhéteurs. *Le Dialogue des orateurs* que de graves autorités (Burnouf, etc.) lui attribuent ne nous permet pas de l'omettre dans cet aperçu historique.

Déjà, dans sa *Vie d'Agricola* on trouve un passage où le grave historien exprime et explique sa pensée toute stoïcienne sur l'art en général et sur l'art plastique en particulier.

Ce passage, d'une grande élévation morale, mérite ici d'être cité.

(1) Corporis quoque decens et aptus motus qui dicitur ευριθμία est necessarius, in quo pars actionis non est minima (I, 10) — *Chironomia* lex gestus et ab ipso Socrate probata et Platoni quoque in parte civilium virtutum et à Chrysippo in præceptis de liberorum educatione compositis non omissa. (I, x.)

« C'est à l'image de son âme, dit l'historien philosophe, bien plus qu'à celle de son corps qu'il convient à la fille et à l'épouse d'Agricola de s'attacher, non qu'il veuille interdire les représentations que nous offre le marbre ou le bronze ; mais, comme les traits de l'homme sont fragiles et périssables, et comme eux les simulacres qui les représentent. La forme de l'âme seule est immortelle et nul art ne peut la dessiner, nulle matière en recevoir l'empreinte. C'est à l'homme lui-même de la retracer dans ses mœurs (1) ». C'est bien la pensée qu'on a vue exprimer chez les stoïciens (*Suprà*). Le véritable artiste, c'est pour eux l'homme artiste de lui-même *(artifex sui)*. Tacite ne fait que la reproduire.

Il y a pourtant un art qui est capable de perpétuer la mémoire des grands hommes; mais cet art, c'est l'histoire. « Tout ce que nous avons admiré dans Agricola demeure et demeurera pendant des siècles dans l'esprit des hommes avec le souvenir de ses faits glorieux. Beaucoup d'anciens héros dormiront sans honneur et sans gloire dans le néant de l'oubli. Agricola, transmis par l'histoire à la postérité, vivra éternellement. » (*Ibid.*)

Comme Cicéron, comme Salluste, Tacite met, on le voit, les arts de la parole au-dessus des arts du dessin. Pour les Romains, d'ailleurs, ces deux arts, l'éloquence et l'histoire, qui elle aussi est un art, sont les premiers dans la hiérarchie et dans l'ordre des productions de l'esprit.

Le *Dialogue des orateurs*, qu'on ne peut nier, malgré ses grands mérites, être un morceau de rhéteur, contient un parallèle de la *poésie* et de l'*éloquence*, où sont alternativement soutenus les droits et les avantages de l'une et de

(1) Non quia interdicendum patem imaginibns quæ marmore aut cere finguntur; sed ut vultus hominum, ita simulacra vultus imbecilla et mortalia sunt; forma mentis æterna, quam tenere et exprimere, non per alienam artem, sed tuis ipse moribus possis. (*Vit agricola*).

l'autre. Ce qui est surtout à remarquer dans les raisons par lesquelles les deux avocats soutiennent la prééminence de leur art, c'est que presque toutes sont tirées de l'utilité qu'ils procurent à l'orateur ou au poète, ou encore du plaisir et des jouissances que l'un et l'autre en retirent. Il est fort peu question de l'excellence et de la valeur intrinsèque des deux arts et de leur influence morale, de ce qui en fait la dignité. Un autre côté également à remarquer dans l'éloge qui est fait de la poésie, c'est qu'elle apparaît comme une sorte d'annexe ou de forme de l'éloquence non en réalité elle-même. Il y a pour l'auteur comme une double éloquence, l'éloquence oratoire et l'éloquence poétique, celle-ci plus sainte et plus auguste (Ch. VI). Sauf toujours la forme, la poésie rentre ainsi dans l'éloquence, comme pour Cicéron la philosophie elle-même ne se distingue guère de l'éloquence ou ne peut s'en séparer.

Quels sont les avantages respectifs des deux formes de l'art et de la poésie ? L'éloquence oratoire, dit son avocat, est un moyen d'acquérir de grands honneurs, la fortune, la puissance, les plus vives jouissances (Ch. VI). La poésie, dit son partisan, a aussi ses avantages, le repos, les douceurs de la vie. Elle promet un bonheur plus calme ; elle expose moins aux inimitiés. A cela se joignent quelques considérations morales. Elle est plus ancienne, elle répond à l'âge d'or et d'innocence ; mais en somme, dans le débat, on voit qu'elle est un peu sacrifiée à sa rivale : L'éloquence oratoire elle-même procure un plaisir plus durable, plus flatteur pour l'amour propre, plus vif, plus intime, plus personnel. Quand l'orateur sort en public, que des clients l'accompagnent, etc., quelle imposante représentation ! que de respects dans le lieu où se rend la justice ! quel triomphe quand il se lève, et, debout, au milieu du silence, il attire sur lui tous les regards ! etc., etc.

Il faut avouer que le portrait du poète est assez pâle à côté de celui de l'orateur, La poésie, elle, ne gagne à son

triomphe ni un ami ni un client. Tout pour elle se borne à des acclamations vagues, de stériles applaudissements, une joie frivole et qui s'envole. Pour produire une œuvre digne qu'on la regarde, le poète doit s'enfoncer dans le silence religieux de la solitude. Toutefois sont aussi vantées les douceurs de la solitude ; la poésie est aussi plus ancienne, elle fut le berceau de l'éloquence elle-même. C'est en vers que s'expriment les oracles. — C'est ce qu'avait dit Horace. Les siècles d'or étaient pauvres d'orateurs et d'accusateurs, riches de poètes et d'hommes inspirés qui chantaient les bonnes actions au lieu de justifier les mauvaises. Aussi furent-ils les plus glorieux des mortels et les plus honorés des dieux. Si Orphée, Linus, Appollon appartenaient à la fable, le nom d'Homère n'est pas moins vénéré que celui de Démosthène. La réputation d'Euripide et de Sophocle n'est pas moins répandue que celle de Lytras et d'Hypéride. Cicéron a plus de détracteurs que Virgile. La fortune même des poètes et le bonheur d'habiter avec les muses n'est-elle pas préférable à la vie inquiète et agitée des orateurs ? etc.

Ce qui est certain, c'est que cette partie du dialogue, qui est un exercice de rhéteur, ne donne pas de la poésie une très haute idée. De même que dans la vie d'Agricola les arts du dessin sont sinon sacrifiés, trop rabaissés au-dessous de la morale et de l'histoire, de même si la poésie, envisagée par le côté le plus intéressé, est peu prisée en elle-même et n'apparaît pas dans sa véritable nature. L'erreur qui consiste à la confondre avec l'éloquence achève de faire méconnaître son véritable but et sa vraie mission. Il n'en n'est pas ainsi dans Aristote. Là elle est une imitation, mais la jouissance noble qu'elle procure est un moyen efficace de perfectionnement moral.

V. *Dion Chrysostôme.* — Une place à part dans l'esthétique ancienne est ordinairement faite à ce rhéteur, plus

tard devenu ce qui s'appelait aussi alors un philosophe. Il aurait fait faire un grand pas à la théorie de l'art chez les anciens, et cela par sa manière nouvelle dont il a conçu l'idéal artistique et le procédé selon lequel il se réalise. A en croire même certains critiques ou esthéticiens, sa conception serait précisément la même qui, aujourd'hui, sert de base à la philosophie de l'art telle qu'elle est exposée dans les plus récents systèmes (V. Schelling, Solger, Hégel, etc.).

Sans vouloir en rien rabaisser les mérites de ce rhéteur, qui a laissé, par son caractère et sa vie entière, aussi par ses écrits, de très honorables souvenirs, nous devons apprécier sa doctrine à sa juste valeur en lui appliquant la méthode que nous avons constamment suivie.

Si l'on veut bien comprendre et juger convenablement ce qui s'appelle la théorie sur l'art de Dion, il faut la rétablir en son vrai milieu, c'est-à-dire à la place qu'elle occupe dans ses écrits ; il faut voir comment elle y est amenée, en quoi, en réalité, elle consiste, quel est son vrai caractère et sa portée.

C'est dans un des quatre-vingts discours qui sont conservés de Dion (tous exercices de rhéteur), dans celui qui est intitulé, *l'Olympique* et à la fin seulement, qu'apparaît, si ce nom doit lui être donné, cette théorie. Elle est placée dans la bouche de Phidias, qui prend la parole et fait une sorte d'apologie de son art. Lui-même explique la manière dont il a dû procéder dans la conception et l'exécution de son chef-d'œuvre, le Jupiter olympien, d'où le titre d'*Olympique*, donné à ce discours qui a excité l'admiration des contemporains et le mérite à beaucoup d'égards.

Mais ce qu'il est bon tout d'abord d'observer, c'est que le sujet de ce discours n'est nullement celui qu'annonce son titre : Ce sujet, purement théologique, est la notion première de Dieu περὶ πρωτῆς θεοῦ εννοίας. Il s'agit de savoir comment et de combien de manières s'est primitivement formée

et développée dans l'esprit des hommes la notion de la divinité. Or, selon l'auteur, il y a quatre sources ou causes principales par lesquelles cette idée innée à la raison humaine est évoquée, suscitée et développée. La première est le spectacle de la nature et de l'ordre qui y règne; la seconde, les inventions des poètes; la troisième, les lois et les préceptes des législateurs, la quatrième enfin, les images des grands artistes et les discours des philosophes. — Inutile d'insister sur le caractère peu philosophique de cette division.

A la fin du discours, Phidias vient lui-même plaider sa cause, et c'est alors qu'il croit devoir expliquer le procédé qu'il a suivi pour la création ou l'exécution de son chef-d'œuvre... suit un autre épisode où lui-même reconnaît la supériorité de la poésie sur son art ou sur les arts plastiques.

Voici le résumé de cette partie du discours :

Phidias n'a pas inventé, dit-il, l'idée de son Jupiter; cette idée, celle du Dieu suprême, elle est innée et nécessaire à l'intelligence humaine: ἀναγκαία καὶ ἔμφυτος. Elle est dans l'homme à cause de sa parenté avec la nature divine et de sa ressemblance avec Dieu.

On reconnaît ici un disciple de Platon. Cette idée, elle était avant lui et avant son art. Il n'en n'est que l'interprète et le précepteur ἐξεγετης καὶ διδάσκαλος. Elle était déposée dans les croyances des Grecs, elles-mêmes antérieures à son art; les poètes les plus sages l'ont également enseignée, Homère, Hésiode. Mais l'idée elle-même, elle est invisible, rien ne peut la représenter en elle-même et d'une manière sensible. Les mœurs et les âmes en sont une image plus vraie, plus fidèle, mais encore imparfaite. Le sculpteur, le peintre ne saurait représenter l'âme en elle-même, ni la prudence αὐτὴν κατ' αὐτὴν εἰκάσαι δυνατὸς εἶναι. Le moyen alors, que sera-t-il? Il n'y en a pas d'autre que celui que Phidias lui-même a employé. Le corps humain deviendra le symbole à l'aide

duquel l'invisible deviendra visible, par lequel le spirituel dans le matériel sera représenté. L'*enthropomorphisme* est nécessaire à l'art. Seulement, dans l'opération à laquelle se livre l'artiste, prenant pour modèle le réel, il le dépasse, le purifie afin de mieux représenter l'idéal dans le réel.

Le passage mérite d'être cité : « Comme il n'est pas de sculpteur ou de peintre qui puisse reproduire l'intelligence ou le sentiment en eux-mêmes, parce que jamais ils n'ont été admis à rien voir de semblable et qu'ils ne sauraient en témoigner, nous avons recours à ces corps dans lesquels nous reconnaissons avec toute certitude la présence d'un esprit. Nous plaçons l'intelligence divine dans une forme humaine comme en un vase d'intelligence et de raison (1) ; faute de modèle, nous cherchons à exprimer par une matière visible et sensible l'être invisible et insaisissable (2). C'est là un symbole, mais un symbole plus élevé (3) que celui par lequel les peuples barbares se laissant aller à des préventions misérables et insensées, voient dans les animaux l'image des dieux. »

Certes, la pensée est aussi vraie, qu'éloquemment et noblement exprimée. Et, à un certain degré, elle est neuve, originale. Ce qui en fait l'originalité et la nouveauté c'est que l'idéal n'est plus, comme l'a été jusqu'ici l'idéal platonicien dans Cicéron par exemple *(Suprà)*, un idéal abstrait, séparé tout à fait du réel, un modèle, qui né de la pensée de l'artiste, passe sans intermédiaire dans la matière par lui façonnée et y dépose son empreinte. L'idée, bien qu'elle soit innée, a besoin pour être évoquée et se développer de s'appuyer sur le réel et d'y prendre pied. Son point de départ est la réalité visible, le corps humain devenu symbole ; c'est la figure humaine, une forme particulière

(1) Ἀνθρωπίνον σῶμα κκι ἀγγειον φρονήσεως.

(2) καὶ ἀφανες ἐνδείκνυναι ζητοντες σύμβολω δυνάμει χρωμενοι κρειττον.

(3) πλειστον ὑπερβάλλον κάλλει.

que l'observation seule pour donner, ou une autre réalité, celle que fournissent la fable, la tradition, les mœurs, etc. C'est sur elle que l'artiste travaille et qu'il imite, mais qu'il transforme, purifie, idéalise.

Rien n'est plus juste, plus heureusement rencontré et mieux exprimé.

Toutefois il ne faut pas donner à ce passage plus de portée et de valeur philosophique ou esthétique, qu'il n'en a et n'en peut avoir. C'est un morceau de haute critique, qui fait le plus grand honneur à son auteur. Mais c'est tout. Une vraie théorie a d'autres conditions.

Ces conditions les voici :

Il faudrait : 1° Qu'au lieu d'être conçue d'une façon accidentelle, mais à la suite d'une recherche directe et voulue, elle fût apparue à son auteur comme telle dans sa généralité non dans cette particularité ; 2° Que le principe en eût été par lui nettement et clairement formulé ; 3° Qu'il eût été étendu et appliqué à tous les arts ; 4° Enfin qu'il eût été rattaché à une théorie métaphysique du beau commune à tous les arts. Autrement cette conception de l'idéal artistique et de la manière de le réaliser reste ce qu'elle est, un aperçu isolé, l'heureuse apparition dans un esprit distingué, un instant illuminé, par l'idée juste qui a traversé sa pensée et s'est arrêtée, sans laisser aucune trace profonde après lui : Il en est comme du *cogito* : ou de tout autre principe émis de cette façon. Pour entrer dans le courant des idées philosophiques, il faudra qu'après bien des siècles, cette notion réapparaisse ici à la suite de longues et patientes recherches, à sa place, qu'elle soit élaborée, discutée, démontrée et systématisée.

Ce morceau si vanté est resté stérile. Il n'a soulevé autour de lui aucune discussion. Si la conception est si originale, comment n'a-t-elle pas été remarquée ? Comment n'a-t-elle suscité aucune contradiction, rien produit après elle qui en soit l'application et la conséquence ? Il faut aller jusqu'à

Plotin pour qu'elle reparaisse momentanément et plus systématiquement. Et encore on verra la place qu'elle tient chez ce grand penseur *(infrà)*.

Mais Dion ne l'a pas vu, Dion à la fois platonicien, stoïcien et péripatéticien, a fait ici sans s'en apercevoir, un heureux mélange. Son éclectisme l'a admirablement servi. Qui ne reconnaît, chez lui, avec le symbolisme stoïcien, une heureuse combinaison du platonisme idéaliste et de l'empirisme spéculatif d'Aristote ?

C'est tout ce qu'on peut dire de la sagacité profonde du rhéteur et du mérite très réel de ce morceau à bon droit remarqué de son Olympique :

Quant à la comparaison de la *poésie* et de la *statuaire*, elle ne dénote pas moins un vrai talent d'observation et de déduction, quoique le principe nous ait déjà apparu chez les rhéteurs précédents. La même règle de critique doit s'y appliquer ; nous faisons les mêmes réserves à l'égard de la théorie.

Cette théorie la voici :

Phidias reconnaît lui-même la supériorité de la poésie sur les arts du dessin, la sculpture, son art en particulier. Cette supériorité, elle la doit aux avantages que lui confère la parole ou le discours comme moyen de représentation ou d'expression comparé à celui de l'art du sculpteur. Il s'étend longuement sur ces avantages. La langue humaine ou la parole, elle a une mobilité, une variété, une clarté d'expression, une liberté que n'a pas la langue du statuaire, son signe représentatif : la matière, le marbre l'airain, etc. Elle parle à l'intellect, elle est bien plus significative, plus claire, plus déterminée, ἀγγελου φῶνῆς πόλυ ἐναργὴς σημαίνουσης. Nul art ne jouit de la même liberté τῆς τοιόυτης ἐλευθεριας. Cette liberté, la statuaire ne l'a pas ; fixée qu'elle est à la matière. Il ne lui est pas donné comme à la poésie, cette diversité d'attributs en une seule figure qu'offre un personnage divin ou humain.

Comment exprimer tant d'attributs divins d'une seule divinité ; de Jupiter par exemple ? Le grand sculpteur reconnaît l'impuissance de son art. Homère pouvait exprimer toutes ces choses; notre art, dit-il, ne le pouvait. *Homero quidem dicta facile et multa ejusmodi libertas est, nostrie autem arti omnino impossibile. Non enim erat altera natura melior atque splendidior ad visum.* — Jupiter lui-même (Dieu) est le premier et le parfait artiste, πρῶτος καὶ τελευταῖος δημιουργός.

Ces raisons, on ne peut le nier, sont excellentes. Que ce soit le rhéteur qui parle trop clairement par la bouche de Phédias, peu importe, seulement ce plaidoyer qui s'est fait déjà pour la Rhétorique, on l'a déjà vu dans Cicéron, et dans Tacite. Il est probable que tous les rhéteurs de ce temps avaient fait valoir plus d'un de ces arguments. — Il y a loin là à une théorie véritable où chaque art, la poésie et la sculpture aient leur place dans un vrai système des arts.

VI. *Lucien.* — Si Lucien figure ici parmi les rhéteurs, c'est que, rhéteur à ses débuts, il n'a jamais cessé de l'être. Beaucoup de ses dialogues ne sont, on le sait, que des exercices de rhéteur ; et dans tous il se fait comme tel reconnaître. C'est à ce titre surtout, selon nous, qu'il doit être considéré comme esthéticien.

D'abord se pose un problème à son sujet. Il est sceptique sans doute. L'est-il autant et comme pour le reste ? Il l'est non à la manière des philosophes, de Pyrrhon, de Sextus, etc., dont le scepticisme est sérieux et spéculatif et qui pour établir leur doute, se servent d'arguments. C'est par l'ironie, une ironie légère, mordante et satirique qu'il procède : sa méthode est de mettre en scène les opinions, les croyances, les systèmes que sa verve comique immole sans pitié en faisant ressortir leurs contradictions, leurs vices, leurs ridicules. Rien n'est épargné. La science, la morale, la religion, la philosophie sont tour à tour bafoués, livrés à la

risée et au mépris dans les personnages grotesques qui les représentent.

On a cherché à le réhabiliter au point de vue moral. Il y a du sérieux nous dit-on, (Martha) dans cette frivolité. Lucien est, à la fois, Démocrite par l'expression, Héraclite, par la pensée ; son but est élevé, son dessein moral ; son but est de tirer les hommes de leur ignorance et de leur imbécillité (*Id.*). — Est-ce bien sur? Encore, pour cela, faudrait-il leur enseigner quelque chose. Qu'enseigne ce Voltaire grec? « Il est grand moraliste à la façon de Labruyère. » — C'est dépasser toute mesure ; chez lui rien de positif, partout la négation que rien ne remplace. C'est l'universelle folie qu'il a voulu mettre sous les yeux, et il n'y a que trop bien réussi.

Son programme, nous dit-on encore (*Id.*), c'est la vanité des grandeurs, des richesses, de la beauté, de la philosophie. Il rabat la vanité ; il prêche l'égalité — soit — mais où voit-on apparaître l'idée morale? Lucien, au fond, n'a pas de doctrine, pas même de pur sens commun, ou bien soigneusement il la cache, ce qui est une singulière façon de l'enseigner. Son scepticisme de bel esprit et d'artiste, si l'on veut d'humoriste n'a rien de sérieux et n'épargne pas plus Pyrrhon que Zénon ou tout autre dogmatique.

Donc, ce qui est clair, c'est qu'il est sceptique, sauf à être inconséquent comme l'est tout sceptique. L'est-il au même degré comme esthéticien? Y a-t-il pour lui une vérité esthétique, qu'il n'oserait trop traiter de la même façon qu'il fait les autres vérités, religieuse, morale, philosophique, etc.? En fait d'art, de poésie, de ce qui est matière de goût, non de raison pure, est-il plus réservé, moins insultant, moins disposé à la raillerie qu'il ne l'est pour la philosophie, la religion, la science, la morale? Les grands poètes et les artistes, sont-ils par lui plus ménagés? C'est notre opinion. Pour le démontrer il faudrait un examen de détail, une étude de ses œuvres que nous ne pouvons faire.

Nous la conseillons à quiconque serait curieux de s'y livrer, pour nous il nous suffira de marquer quelques points généraux où le côté esthétique apparaît le plus clairement dans les écrits :

1° Sur le *beau*, Charédime, ou de la *beauté* est un dialogue où est fait l'éloge de la beauté à la manière des rhéteurs. La beauté, tous les hommes la désirent. Elle est en soi la chose la plus auguste et la plus divine. Les Dieux eux-mêmes la recherchent. Elle n'engendre jamais la satiété. Les autres biens sont après elle. La beauté est, pour ainsi dire, la règle des actions humaines. Le général, l'orateur, le peintre la prennent pour modèle. Des arts elle est comme le modèle commun. ὥσπερ κοινὸν παράδειγμα τὸ κάλλος. — Tout, il est vrai, se réduit à faire son éloge sans dire ce qu'elle est. Interrogé Lucien dirait qu'il n'y a qu'à ouvrir les yeux, propos attribué à Aristote.

Elle est, ajoute-t-il, unie à la justice, à la sagesse, au courage, on l'honore encore plus que ces vertus. (*Ibid*). — C'est, on le voit, de la morale esthétique, et tout à fait selon l'esprit grec.

Ailleurs, on trouverait des traces du Platonisme, du Péripatétisme, du Stoïcisme. Voici un hommage rendu à Platon. « Les dieux ne se sont jamais fâchés contre le prince des philosophes qui a dit que l'homme était l'image de la divinité. » (*Portraits*, XVI.)

2° Sur l'*art* en général (*Le Parasite*). La définition est celle-ci : un ensemble de connaissances positives réalisés par la pratique. Ceci ne sort pas du sens commun.

3° Sur les *beaux-arts*, il ne faut rien demander de théorique ou de spéculatif ; il se moquerait de toute prétention doctrinale qui aurait l'air un peu systématique. C'est plûtôt comme critique d'art qu'il y aurait à l'étudier et à le louer. A côté de ses jugements il y a aussi souvent des aperçus pleins de justesse et de sagacité sur l'essence de l'art (V. Müller). Il fait la guerre au mauvais goût de son

temps. En cela il est maître, mais nous ne pouvons le suivre sur ce terrain.

Quelques maximes générales pourtant sont à relever. Sur la manière de procéder dans la création des œuvres d'art et sur l'*idéal ;* ce sont des emprunts inconscients aux philosophes ou esthéticiens précédents, aussi on reconnaît la méthode éclectique déjà exposée par Cicéron, Xénophon, Plutarque (*Portraits*, XXIV-LX.) « D'une foule de beautés former une beauté unique, etc. Il y a divers genres de beauté, corporelle, morale. Supériorité de l'une sur l'autre, etc. (*Ibid.*)

4° Sur la *Poésie et les Poètes* (V. Anacharsis), comparaison de la *poésie* et de l'*éloquence* (V. *Suprà* Tacite). — Sur la *Musique* et les *arts plastiques ;* beaucoup de vues et d'aperçus intéressants etc., etc., à relever dans les autres dialogues.

Il est un point sur lequel nous croyons devoir nous arrêter et terminer cette étude sur les rhéteurs.

Dans l'esthétique ancienne, l'art dont il s'agit, occupe une place élevée et importante qu'il n'a pas dû garder dans l'esthétique moderne. Cet art c'est la *danse*, l'art *chorégraphique* dont Lucien a aussi fait l'éloge.

Morceau de rhéteur sans doute, il n'en est pas moins intéressant parce qu'il résume et fait valoir tous les arguments qui expliquent et justifient cet te importance dans la société antique et dont plusieurs ont perdu leur force dans une civilisation comme la nôtre, ce qui ne permet pas de le considérer comme un art indépendant, mais secondaire et auxiliaire dans le *système* des beaux arts. (1)

De la danse ou de l'art chorégraphique. — Lucien prend

(1) V. notre article sur la Mimique dans le système des beaux-arts. *Revue philosophique*, septembre 1889.

soin lui-même de tracer le programme qu'il doit suivre dans son éloge: Il examinera 1° en quoi la danse est *agréable* et *utile* au spectateur; 2° quelles leçons elle nous donne ou ce qu'elle enseigne; 3° à quel rhytme elle assouplit l'âme du spectateur; 4° comment par un beau spectacle joint à de suaves harmonies elle nous initie aux rapports qui unissent la beauté physique à la beauté morale.

Philosophiquement ou esthétiquement parlant ce plan n'est pas si mal tracé, on y reconnaît les aspects principaux, sous lesquels l'art en général, la musique en particulier et aussi la mimique ont été considérés par les anciens, par Aristote en particulier. — Un court résumé mettra à même de juger la valeur de ce morceau.

Lucien fait d'abord l'historique de la *danse;* il en indique l'origine et comme la généalogie. Elle fut d'abord une imitation des astres. « Ce n'est ni d'hier, ni d'avant-hier quelle a pris naissance. Cet art est antérieur à nos ancêtres. Elle date de l'origine même de l'univers. Elle est aussi ancienne que l'amour. — Le chœur des astres, la conjonction des planètes et des étoiles fixes, leur société harmonieuse, leur admirable concert sont les modèles de la première danse. Peu à peu elle s'est développée et de progrès en progrès elle semble être arrivée aujourd'hui à sa plus haute perfection, composant un tout varié d'un accord parfait dans lequel se fondent toutes les muses. » *(Tr. Talbot).*

Il passe en revue la danse chez tous les peuples de la Grèce; il énumère les danses diverses, en Phrygie, celle des Corybantes et des Curètes, en Crète, chez les Lacédémoniens, la danse du collier, les gymnopédies, en Thessalie les proochistres; les anciennes initiations; la danse dans les sacrifices de Délos, etc., etc.

De là, il passe aux Indiens et aux Éthiopiens, aux Égyptiens, les danses des Romains consacrées à Mars, les Saliens, les bacchanales, etc.

C'est par le côté religieux et national surtout que la danse est considérée. De là son excellence et sa dignité. « La danse est un art divin. « Ainsi, prends garde, mon cher, qu'il n'y ait à toi de l'impiété à blâmer un art tout divin consacré aux mystères cultivés par de tels dieux, constitué en leur honneur, joignant à un tel plaisir une instruction si utile. »

Viennent, pour appuyer ces raisons, les témoignages des anciens poètes et des philosophes: Homère appelle la danse « un chant suave et irréprochable. Hésiode, etc. » Les philosophes; c'est Socrate et Platon. Socrate le plus sage des hommes non content de louer la danse voulut l'apprendre à un âge avancé.

Pourquoi? C'est qu'il faisait grand cas du rhythme et de l'harmonie, de la précision des mouvements, et il ne rougissait pas tout vieux qu'il était de mettre cet art au rang des sciences qui méritent d'être le plus étudiées.

Son rôle est signalé dans l'art dramatique, dans la tragédie et la comédie; l'emmélie dans la tragédie, la cordax dans la comédie.

On pourrait prouver l'importance de la danse par le nombre des écrivains qui ont traité de cet art, de sa nature et de ses espèces. Lucien ne le juge pas nécessaire. « Je sais que plusieurs avant moi ont traité de cette matière, qu'ils en ont fait un objet important de leurs écrits, parcouru toutes les espèces de danses, rédigé leurs noms en catalogues, dit qu'elles étaient chacune d'elles, puis quel en avait été l'inventeur, s'imaginant par là faire grand étalage d'érudition. Pour moi, je considère comme un luxe maladroit, ces recherches. »

Pour donner une idée plus haute encore de l'excellence de cet art, le rhéteur examine les conditions qu'il exige et ses rapports avec les autres arts. Le passage est curieux.

« Il est temps de parler des talents nécessaires au dan-

seur, des exercices qui lui conviennent, des moyens par lesquels il peut perfectionner son art, afin que tu saches que la danse n'est pas un de ces arts frivoles qui s'apprennent aisément, mais une sorte de complément de toutes les sciences, de la musique, du rythme, de la géométrie et surtout de cette philosophie qui t'est chère, de la physique et de la morale. Il est vrai qu'elle a regardé la dialectique comme lui étant inutile; mais loin d'être étrangère à la rhétorique, elle a cela de commun avec elle qu'elle peint les mœurs et les passions. Or, c'est le but auquel aspirent les rhéteurs. Elle a encore beaucoup d'affinité avec la peinture dont elle paraît imiter les heureuses proportions et à cet égard, elle ne le cède en rien à Phidias et à Apollon. »

L'érudition que doit avoir le danseur a de quoi nous étonner. La surprise cesse si l'on observe que la danse ancienne était toute symbolique, surtout la danse religieuse. Lié à la mythologie, le danseur devait en posséder la science afin de l'imiter. Aussi Lucien exige-t-il qu'il connaisse à fond toute l'histoire de la mythologie depuis le chaos et la naissance du monde jusqu'à Cléopâtre, la reine d'Égypte. De là une énumération où est passée en revue toute la mythologie des Grecs, à Corinthe et à Lacédémone en Crète, en Thrace et en Thessalie, en Asie. Il ne peut ignorer les mystères des Égyptiens, etc.

La puissance d'expression de cet art est le morceau final. Pour preuve est racontée l'histoire de Démétrius le cynique, et de sa conversion qui termine le panégyrique. Démétrius blâmait la danse. Un célèbre danseur (sous Néron) le prie de venir le voir danser. Il fait taire les instruments, les flûtes, le chœur même, et danse tout seul les amours de Mars et de Vénus, le soleil révélant l'intrigue, le piège de Vulcain qui prend les deux amants dans ses filets, Vénus toute honteuse ne pouvant se défendre de craindre et de supplier, enfin les moindres détails de cette

histoire, Démétrius ravi s'écrie à haute voix : « Je ne vois pas seulement mais il me semble que tu parles avec tes doigts. »

Par cet échantillon on peut se faire une idée de l'esthétique de Lucien; elle n'est nullement à dédaigner quoique la critique y ait plus à récolter que la métaphysique.

II. Les Historiens de l'art. (*Érudits, etc.*)

Pline (*le naturaliste*). — De tous ces auteurs Pline est celui qui nous a laissé le plus de documents précieux pour l'histoire de l'art. *Les Livres* (XXXIV-XXXVI), de son histoire naturelle contiennent ce qu'il y a de plus précis et de plus positif sur les œuvres de la sculpture et de la peinture anciennes. Érudit plus que vrai savant et historien, c'est en naturaliste qu'il écrit ou raconte ce qu'il sait et ce qu'il a vu des chefs-d'œuvres de l'art et des artistes les plus célèbres. Ses réflexions et ses jugements assez rares sont très faibles. Ils ne nous apprennent pas bien comment lui-même envisage l'art en général, quelle place il lui assigne parmi les productions de l'esprit humain qu'il rassemble à côté de celles de la nature.

Comme esthéticien, en effet, qu'est-il ? Est-il péripatéticien, stoïcien, épicurien ? On ne sait trop. Il est un peu tout cela, éclectique en ce sens, sans lien véritable dans les idées. Sa tendance évidente est matérialiste. Son idée de la nature ou du *cosmos* est un panthéiste naturaliste. Le monde lui apparaît comme un vaste ensemble régi par des lois fatales. Le hasard y a aussi sa part. Or l'athéisme n'y est pas déguisé. Pline est loin d'être optimiste. L'homme occupe une place supérieure aux autres êtres, mais cette prééminence lui coûte cher. Son tableau de la vie humaine est fort triste (*Liv.* VII). On sait comment est décrite l'entrée de l'homme dans la vie, etc. Suit le tableau des misères

humaines; peu d'auteurs ont envisagé la destinée de l'homme d'une façon aussi sombre et mélancolique.

Comment sont par lui jugés les arts et les sciences? Comme Lucrèce, Salluste, il vante les premiers âges; pour lui, c'est l'âge d'or et d'innocence. Comme Sénèque, comme Tacite il fait la satire des mœurs romaines, du luxe, des rapines, etc. Chez lui règne du reste une grande confusion. Les arts ne sont pas distingués des sciences, ni les arts utiles des arts proprement dits: Les arts ont deux fins: l'*utile* et l'*agréable*. La science contemplative l'attire peu; il est romain sous ce rapport. — Tel est le point de vue général, la pensée qui dicte ses jugements.

L'art est une création de la pensée humaine. Est-il éclos de la même activité que la science? On ne le voit pas. Dans un endroit, il semble comprendre que le but le plus élevé de l'art est l'expression de l'âme, mais l'ensemble de ses jugements fait voir que l'imitation exacte pour lui est le point de perfection auquel doit s'efforcer d'atteindre le talent et le génie. Les vrais miracles de l'art, ce sont les raisins de Zeuxis, le rideau de Parrhasius qui ont pu tromper les oiseaux, et les hommes. Ailleurs, représenter la beauté du visage humain (*vultus*), *venustatem oris*, est le point culminant de l'art (xvi. 36) mais il oublie de dire pourquoi. Il ne voit pas que précisément c'est parce que l'âme y apparaît et qu'elle en fait surtout la beauté. Il n'y voit que la ressemblance, *verum*, *verisimile*.

Bref, Pline ne dépasse pas la pensée commune qui fait de l'art une imitation exacte ou fidèle de la nature vue par son côté extérieur. Il ne soupçonne pas que l'art en soit l'interprète, qu'il exprime même dans la nature l'âme, l'esprit vivant des choses, que par là il révèle l'homme à lui-même. Ce qui le prouve c'est ce qu'il dit d'Aristide, le peintre, le premier qui, selon lui, s'avisa d'exprimer l'âme, l'esprit: *animum* (*Ibid*). Il le cite sans attacher d'importance à ce détail: il en parle même avec dédain opposant à ces

simulacres la connaissance réelle de l'homme le *scire*, le vrai savoir que donne la philosophie.

Quel est le rôle de l'art ? (Lib. XXXVI). L'art est un ornement, un pur agrément ; une sorte de luxe et de jouissance raffinée. Pline pourtant accepte l'art ; qui dit-il, accompagne par son éclat et rehausse la gloire, contribue à la magnificence ; mais il en signale surtout les inconvénients. A tout prendre l'homme qui sait s'en passer est plus heureux : *quam sine his fuerit beator vita !* (*Ibid*). Ainsi l'art proprement dit, est né non d'un besoin élevé, mais de besoins superflus. Il ne répond pas même à l'utile. (cf. Epicure.) Comme Lucrèce, Pline vante l'innocence des premiers âges ; il admire le talent des artistes dont il cite les œuvres, mais leur art lui paraît inférieur. Sa dignité ne lui apparaît pas. Aussi, c'est incidemment qu'il parle des arts de l'homme et de ses œuvres à côté de celles de la nature et cela à propos des minéraux, des métaux ou des matériaux de l'art.

Chez lui, aucune division précise ; une simple énumération des arts où l'on voit figurer à la suite, sans ordre, les artistes et leurs œuvres les plus célèbres. (Liv. XXXVII.) Mais la science renonce à énumérer tant d'arts divers. *Variarum artium scientia innumerabilis*. On voit défiler l'astrologie, la grammaire, la médecine, la mécanique, la géométrie, puis à la suite la peinture, la sculpture. La poésie et la musique, sont à peine cités (*Ibid.* XXX.) Qui peut d'ailleurs faire un choix, parmi tant d'espèces de sciences et une si grande variété d'œuvres dues au talent et au génie ?

Pline ne pouvait songer à dégager de son récit les lois du développement de l'art. Cependant le *progrès* dû au génie des artistes est d'une façon indiqué, mais c'est au point de vue tout à fait empirique. L'histoire atteste que chaque progrès succède et conduit à un autre.

Comment cela se fait-il ?

Le problème ne se pose pas à l'histoire naturaliste. La différence des *styles* avec leur succession est assez bien

marquée, style *sévère*, style *idéal*, style *gracieux*. Puis vient l'affectation, la recherche, la décadence et la corruption. Mais on ne voit nullement que l'historien constate autre chose que le résultat de l'expérience ajoutée à l'expérience. Le mouvement et le développement des idées ne sont pas soupçonnés.

Pline érudit, n'établit aucun rang de proéminence entre les arts. Dans son énumération des grands hommes qui ont sous ce rapport illustré le genre humain, il n'établit aucune différence entre les *genres*. Les arts, les sciences, l'éloquence, la poésie, sont sur un pied d'égalité. Il renonce d'ailleurs, on l'a vu plus haut, à faire un choix.

La définition des *arts libéraux* (Lib. XIV) est à noter et à comparer à celle de Cicéron : *quæ ingenio utuntur et propterea digna sunt liberis hominibus — et maximo bono liberales dictæ artes*. (*Ibid*).

Quoique Pline n'établisse pas de gradation d'où résulte une hiérarchie des arts, on voit cependant qu'il place au sommet l'art qui dans l'esprit de ses compatriotes *(sed nostrorum, gloriam percenseamus)*, fut toujours le premier des arts : l'éloquence ou l'art oratoire. L'éloge enthousiaste de Cicéron : *te dicente, te suadente ; te orante*, *etc.*, ne laisse pas de doutes ; mais au-dessus de l'éloquence elle-même est l'art de gouverner les hommes. Le *tu regere imperio populos romane memento de Virgile*, est la pensée partout exprimée.

Quant à la Poésie, il en est dit à peine quelques mots. Il parle de celle des grecs avec assez de dédain, *græca fabulositas*.

Nous renonçons à suivre l'historien et le naturaliste dans ce qui est dit çà et là des *arts du dessin*, de la sculpture et de la peinture. En dehors de ce qui est pure érudition, on n'y peut voir autre chose qu'une déclamation perpétuelle, sur le ton d'un Juvénal, etc. Qu'attendre d'un historien qui parle ainsi des arts utiles et de l'industrie du commerce ? Il n'y voit que des inventions funestes, *aurum ad perniciem*

vitæ repertum. Que seront les autres arts? *Parum erat unam vitæ passim*, etc. *Accessit ars picturæ ad aurum et argentum quæ est cælando fecimus. Didicit homo naturam provocare*, etc., etc. Pline regrette le temps où les échanges se faisaient en nature, où les métaux et l'argent étaient inconnus. Celui qui fabriqua un anneau et le mit au doigt commit le plus grand crime, *pessimum scelus fecit qui id primus induit digitos*.

Au milieu de ces déclamations se font jour quelques pensées plus élevées qui semblent empruntées aux stoïciens; celles-ci par exemple:

Imaginum quidem *pictura* quam maxime similes in œvum propagantur figuræ : quod in totum exolevit, Ærrei ponuntur clypei, argenteæ facies surdo figurarum discrimine, statuarum capita permutantur, vulgatis jampridem salibus etiam carminum. Ad eo *materiam* malunt cunspici omnes *quam se nosce*.

Artes desidia perdidit ; et quoniam *animorum* imagines non sunt, negliguntur et corporum.

III. Les Poètes et les Artistes.

1° *Les Poètes. Horace* (*l'Art poétique*). — Parmi les poètes, Horace est le seul qui doive fixer notre attention, les autres n'ayant que des sentences ou des maximes isolées à nous offrir, mais l'*Épître aux Pisons*, qualifiée d'art *Poétique* et qui tant de fois a été comparée à la Poétique d'Aristote, a sa place nécessaire dans cette revue. Bien qu'Horace ait eu d'autres antécédents, il avait sous les yeux l'œuvre du grand philosophe ; il a dû lui faire des emprunts. Le parallèle s'impose ici à l'historien de l'esthétique ancienne.

Mais ce qui est à remarquer tout d'abord, c'est de combien de façons le philosophe et le poète, sur un terrain qui paraît le même, diffèrent entre eux : 1° par le but qu'ils se

proposent ; 2° par la méthode ; 3° par le contenu et la forme des deux écrits.

1° Aristote, esprit spéculatif, n'a d'autre but que d'analyser l'œuvre poétique en savant, c'est-à-dire en elle-même et pour elle-même, afin d'en dégager les lois les plus générales. Horace, esprit tout pratique, se propose de donner des conseils aux poètes sur la manière de composer leurs ouvrages. Il énumère les qualités que ceux-ci doivent avoir, les défauts surtout à éviter ; — 2° Aristote suit une marche méthodique, celle que lui prescrit la logique dont lui-même a fixé les règles. Horace n'a pas de plan régulier. Le genre épistolaire qu'il choisit l'en affranchit et le laisse libre. Il débute parce qui lui semble le plus important, l'unité du poème comme règle absolue des œuvres de l'esprit ; puis il continue un peu au hasard à donner ses conseils et il finit par où le philosophe commence : ce qui regarde la nature, les sources de la poésie et ce qu'elle a de plus général. — 3° Quant au contenu même, ce sont les principes avant tout que le philosophe essaie de poser et de motiver ; le poète s'en occupe peu ; il a aussi les siens, mais il les prend tel que le sens commun, l'exemple des grands poètes, le bon goût les lui fournissent sans les approfondir ni les discuter. Le ton est essentiellement dogmatique. La forme et les détails, les règles particulières, la diction, le style, etc., sont pour lui l'objet principal. Nous ne parlons pas de la forme abstraite et prosaïque d'un côté, poétique de l'autre. Qu'on n'oublie pas n'on plus qu'Aristote n'a laissé qu'un fragment et en réalité ne traite que de la tragédie Le cadre d'Horace, plus superficiellement rempli, est plus étendu et comprend toute la poésie.

Il va sans dire que nous ne nous attachons qu'aux principes.

1° Sur la *poésie* en général, sa nature et sa fin, son origine et ses conditions générales, Horace, qui en parle aussi dans ses épîtres, ne nous laisse pas de doute sur sa pensée.

La poésie est, à ses yeux, une *imitation*. Le poète, il l'appelle un habile imitateur, *doctum imitatorem*.

Il compare la poésie à la peinture : *ut pictura poesis erit*. Son modèle qu'elle cherche à reproduire est la vie humaine et les mœurs des hommes : *respicere ad exemplar vitæ morum que jubebo*. Il doit en être l'écho fidèle, c'est là pour lui la vérité, *et veras hinc deducere voces*. Le poète doit en être nourri autrement, ses vers seront vides et pauvres de choses, *versus inopes rerum*, des riens sonores, *nugæque canoræ*. Voilà pour le fond. La forme lui est essentielle ; c'est d'être un ornement de la vérité, *ornanda veritas;* c'est aussi une manière pleine de grâce et d'agrément d'exposer la raison, *suave loquenti carmine rationem exponere* (Cf. Lucrèce).

Sa nature ainsi marquée, son but est double ; joindre l'utile à l'agréable : *et podesse volunt et delectare poetæ. Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.*

C'est bien jusqu'ici la poésie telle que l'a connue et définie Aristote. Sa fin la plus haute est le perfectionnement moral. Sa vraie mission est moralisatrice et éducatrice comme l'avait dit le philosophe. Elle est un moyen d'instruction et d'adoucissement des mœurs aux temps primitifs. Son rôle religieux ne peut être aussi méconnu. Elle est le premier mode d'enseignement qu'aient reçu les hommes à l'origine des sociétés. Ce qu'Horace exprime en fort beaux vers : La poésie, à l'origine, elle a civilisé les hommes, fondé les villes, établi les lois, etc., *Sylvestres homines sacer interpres que deorum, cædibus et victu fœdo deterruit Orpheus*. Elle fut la sagesse première, *sapientiæ prima*. C'est en vers que la sagesse a donné ses premières leçons, *fuit hæc sapientia quondam et vitæ monstrata via est*. — Cette mission qu'elle a remplie pour l'espèce, elle la conconserve pour l'individu. L'enfant comme l'humanité est façonné par elle. *Os tenerum pueri balbum que poeta figurat* (*Épit.* liv. II). Bientôt elle forme son cœur par ses

préceptes bienfaisants, *mox etiam pectus præceptis format amicis.*

On connaît ces passages. Il y a plus, l'histoire elle-même lui doit sa forme première, *recte facta refert. Orientia tempora notis instruit exemplis.* Faut-il voir un reflet de la *katharsis* dans ce qui suit: *inopem solatur et ægrum,* où l'influence consolatrice et médicatrice de l'art n'est pas oubliée? Il est vrai qu'aux yeux du favori d'Auguste elle a un autre avantage moins élevé, celui de capter la faveur des rois. Nous passons. Elle est aussi un délassement et un jeu après de longs travaux, *ludusque repertus et longorum operum finis*, ce qui nous ramène de nouveau à Aristote.

On le voit, sur tout cela le philosophe et le poète sont en parfait accord, et il n'est pas dit que le poète du premier, sans être son disciple, n'ait pas eu l'œuvre sous les yeux. Quant au fond, à la source *unde parantur opes*, elle a été clairement indiquée ; les écrits des socratiques la montrent et elle a été déjà indiquée : *rem tibi socraticæ poterunt ostendere chartæ. — Scribendi recte sapere est principium et fons.*

Voilà pour la poésie en général. Sur la composition de l'*œuvre poétique*, le poète s'étend peu. Ce qu'il dit ne concerne guère que l'unité essentielle à toute œuvre d'art: *Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum. Servetur ad imum qualis ab incepto processerit et sibi constet.* Aristote est autrement riche et circonstancié, du moins dans sa description de toutes les parties du drame. Ce qui est spécial à l'art dramatique aurait plus d'intérêt pour nous si Horace eût été plus explicite sur les côtés auxquels le philosophe attache le plus d'importance : l'effet de la représentation théâtrale et les moyens de la produire, la structure interne du drame, le développement de l'action et ses lois, le dénouement, etc. Tout cela est à peine effleuré par le poète. Ce qui a trait aux mœurs ou aux caractères est mieux marqué et la ressemblance ici est parfaite.

Horace semble avoir en vue les règles d'Aristote, relatives à la *bonté* des mœurs, à la *constance,* à la *convenance (convenientia cuique),* l'appropriation aux âges, aux professions, en un mot le *quod decet*: *cœtatis injusque notandæ sunt tibi mores*, etc.

D'autres similitudes pourraient être signalées. Nous ne pouvons omettre ce qui est dit de l'*inspiration* poétique, du *talent* ou du *génie,* et de l'art, de leur accord nécessaire pour la perfection des œuvres d'art : *Natura fièret laudabile carmen aut arte.*

La question avait été souvent agitée : *quæsitum est.* La réponse d'Horace est tout aristotélique : *ego nec studium sine divite vena, nec rude quod possit video ingenium. Alterius sic altera poscit opem res et conjurat amice.* Qu'Horace soit trop timide, hostile aux hardiesses du génie ; qu'il contraigne par ses règles la liberté du poète, malgré le *quodlibet audendi,* cela n'est plus de notre ressort. Ce qui est clair, c'est l'esprit de sagesse modérée qui dicte ses préceptes et que certes Aristote n'aurait pas désavoué. Ce qui est vrai encore, c'est qu'il est fort sévère à l'égard des poètes qui font consister la liberté dans la licence, qui croient que la faveur poétique autorise tous les excès, les fantaisies les plus absurdes et que le bon sens doit être exclu : *excludit sanos Helicone poetas Democritus.* Horace est d'un autre avis. Il se moque des poètes barbus *(barbatos),* nous disons chevelus, qui ne se coupent pas les ongles et ne se lavent pas. Lui prêche plutôt l'ordre, *ordinis hoc virtus,* le *lucidus ordo.* La régularité, la convenance. Si l'on étendait la comparaison, il est certain que le juste milieu d'Aristote avec sa haute raison lui va beaucoup mieux que le délire envoyé par les muses dont parle Platon dans le *Phèdre,* l'*Ion* et le 2[e] livre des *Lois.*

Nous ne poussons pas plus loin ce parallèle obligé que nous sommes de nous maintenir dans les généralités. Ce qui est de la diction, du style, de la versification, des formes de

la poésie et de ses genres, les avis donnés aux poètes, la critique de quelques-uns, tout cela sort des limites de notre travail. Que l'on remarque toutefois, en ce qui concerne le théâtre, le sens qu'Horace attache au vrai *pathétique*, est encore ici d'accord avec Aristote. Celui-ci le fait consister, on l'a vu (*Suprà*, p. 91), non dans ce qui est offert aux yeux du spectateur, mais dans l'action elle-même. Ce n'est pas une épouvante monstrueuse ou une fausse pitié qu'il s'agit d'exciter, et qui est la vraie terreur tragique. Il veut plutôt qu'on dérobe aux yeux du spectateur ce qui excite l'horreur ou une compassion vulgaire. Il s'élève contre les spectacles qu'aiment ses compatriotes, qu'ils préfèrent aux divertissements plus nobles que l'art véritable procure et qui s'adressent à l'esprit, non aux sens, comme les jeux du cirque, les exhibitions d'éléphants, etc.

II. *Les Artistes* (*Polyclète*, etc.). — Spéculer sur le beau et sur l'art et créer des œuvres d'art où la beauté soit manifeste, sont des choses essentiellement distinctes. Les facultés de l'esprit qui y sont mises en jeu comme celles à qui l'on s'adresse, sont d'une nature différente et ne se ressemblent pas. Rarement elles coexistent dans le même sujet et jamais elles n'y sont au même degré réunies. On peut dire qu'elles s'opposent même et s'excluent. D'une part, une imagination vive et féconde, dont le mode d'action, dans la composition, est tout spontané ou inspiré; de l'autre, une raison calme et froide, repliée sur elle-même, attentive à surveiller ses opérations ; d'un côté, une conception figurée ou liée à des images qui ne peut s'en séparer sans cesser d'être elle-même ; de l'autre, une pensée abstraite qui écarte toute représentation sensible, quand elle est pure, et s'énonce en formules comme elle d'une abstraite généralité.

Aussi, dans l'antiquité, comme chez les modernes, on ne trouve aucun artiste ou poète qui ait été vraiment philosophe, ni un seul philosophe qui ait été un véritable artiste.

Socrate, d'abord sculpteur, n'est pas célèbre pour l'avoir été. Rien ne prouve que son groupe des *Trois Grâces*, quoique placé dans l'Acropole, ait été un chef-d'œuvre. Aristoxène fut appelé le musicien ; il le dut à son traité de l'harmonie (*suprà*); non à des compositions musicales qui aient charmé les oreilles de ses contemporains. Pyrrhon, avant d'être philosophe, avait été peintre. Ce n'est pas comme tel, mais à un autre titre qu'il est devenu chef d'école. On ne cite aucune peinture de sa main qui fasse regretter qu'il n'ait pas persévéré dans son premier état. Platon, il est vrai, est un grand artiste ; mais il l'est dans un genre qui n'est pas l'art du beau, l'art proprement dit ; cet art, la dialectique, et qui relève du raisonnement, est le plus haut degré d'abstraction qu'affecte la pensée métaphysique. On dirait la même chose des grands artistes, Phidias, Praxitèle, Polygnote, etc., ont pu laisser, sur leur art, des préceptes ou des conseils utiles pour la pratique. La partie technique à peu près seule y est traitée. Ce qui apparaît plus tard, ce sont des aperçus limités sur tel ou tel art en particulier, non des théories véritables où les principes soient abordés, discutés, reliés et coordonnés en système. Il est à remarquer que les artistes en général ont toujours répugné à ce genre de travail intellectuel. Ils ont dédaigné, quelquefois traité avec un injuste mépris tout ce qui de l'art est spéculatif. Chaque maître a ce qu'il appelle sa doctrine ou sa théorie, ce qui est sa manière souvent exclusive de procéder, sa méthode, sa tendance appropriée à son génie, et qu'il cherche à inculquer à ses élèves. Il ne s'élève pas plus haut à des vues d'ordre supérieur sur l'art en général où chaque partie de l'art ait sa place et entre comme partie intégrante d'un tout systématique ce qui est le propre de la philosophie.

Nous n'avons donc rien à attendre en ce genre de ce qu'ont enseigné ou écrit sur l'art les anciens artistes. Et c'est pour cela que nous plaçons à la fin de ce chapitre ce que nous avons à dire de ces documents.

En général, ils indiquent, comme pour les poètes, une époque de décadence de l'art, où la réflexion remplace l'inspiration naïve et spontanée. Le besoin s'y fait sentir de se rendre compte des procédés que l'esprit a suivis d'abord à son insu. L'art y perd de sa spontanéité ; sa force créatrice s'affaiblit. Le secours des règles lui est plus nécessaire. Les procédés techniques dominent. Tel est le caractère des écrits perdus de ces artistes où l'on voit figurer les noms d'*Euphranor*, de *Nicias*, de *Lysippe*, d'*Eupompe*. Le *Canon* de *Polyclète* est le plus célèbre et les a tous éclipsés. Nous n'avons que peu de chose à en dire après les réflexions précédentes, sinon pour en faire ressortir le vrai caractère et la portée véritable.

Le titre seul des ouvrages en indique le caractère. Euphranor avait écrit un traité sur la symétrie et les couleurs. Le peintre Nicias (de Sicile), un disciple de Lysippe et d'Apelle est connu à peu près de même.

En ce qu'il dit sur l'invention et le choix d'un sujet, de l'action à représenter ou de la situation comme n'étant pas une partie importante de l'art des peintres, l'auteur est d'accord avec Aristote (Ed. Müller). Il l'est aussi avec lui quand il ajoute que l'objet d'une œuvre d'art doit avoir grandeur et étendue, que l'œil puisse embrasser et une certaine richesse intérieure. Il s'élève contre l'exagération ou l'excès des proportions. Lysippe blâme Apelle d'avoir représenté Alexandre, la foudre à la main, non la lance, etc. Eupompe, selon Pline (XXXV, 19), a fait plus. Son ouvrage sur les beaux arts est le plus riche en aperçus artistiques de cette époque.

Le principe est l'imitation de la nature auquel il ramène les artistes (Ed. Müller). Son livre est un long commentaire sur lequel Pline rapporte le propos suivant : *Eum enim (Eupompum) interrogatum quem sequeretur antecedentem dixisse, demonstrata hominum multitudine, naturam ipsam esse imitandam* (Hist. nat., XXXIV, 16).

Polyclète. — Mais ce que les artistes de ce temps ont laissé de plus célèbre est le *Canon* de Polyclète. Nous sommes de l'avis de ceux qui prétendent (Schasler, Gesch. der Esthét. T. II, p. 1191) que l'on a beaucoup trop exalté ce modèle de goût; surtout on a eu tort d'en exagérer la valeur et la portée. Interprété dans un sens étroit pris à la lettre, cela n'irait à rien moins que de fixer et d'immobiliser l'art même en ce qui en est l'objet unique, le corps humain et ses proportions que le statuaire doit représenter.

« Le Canon de Polyclète (1) exprime, si l'on veut, la fleur

(1) Le *Canon de Polyclète*, nom donné par les anciens à une statue que le célèbre Polyclète, d'Argos, avait exécutée pour servir aux artistes de règle, de *canon*. Nous savons par différents passages de Lucien que cette statue représentait un homme jeune, ni trop grand ni trop petit, ni trop gras ni trop maigre; elle réunissait les proportions les plus justes et les plus harmonieuses, les formes les plus pures et les plus élégantes, tout ce qui constitue l'agilité et la force, la beauté et la grâce. Pour compléter et expliquer son œuvre, Polyclète écrivit un traité dans lequel il exposa les principes qu'il avait suivis dans la composition de ce modèle de goût et en général les règles fondamentales de l'harmonie. « Il démontra ainsi, dit Gallien, la justesse de ses préceptes par l'exemple « de sa statue et prouva le mérite de sa statue par la solidité de ses « préceptes. » Le *Canon* de Polyclète conserva pendant plusieurs siècles sa haute réputation; Pline nous apprend que les artistes de son temps étudiaient et suivaient ce modèle comme une sorte de loi : *lineamenta artis ex eo petentes velut a lege quadam.* Winckelmann présume que le *Doryphore*, chef-d'œuvre de Polyclète, représentant un adolescent armé d'une lance ne fut autre que le Canon, et il fonde sa conjecture sur un passage de Cicéron, où il est dit que Lysippe, à qui on demandait quel avait été son maître déclara n'en avoir eu d'autre que le *Doryphore* de Polyclète. Quelques auteurs se sont imaginé à tort que la figure appelée le Canon était accompagnée d'une sorte d'échelle qui en faisait connaitre mathématiquement les proportions. Il aurait fallu pour cela, dit Eméric David, que Polyclète eût mis des points, des chiffres, des figures quelconques, sur la figure même, sur les sommets des os, sur les princi-

de la beauté humaine dans ce qui en fait la proportion. Mais cette beauté n'est pas un idéal unique où s'effacent les différences, les variétés et les diversités, ni les degrés de la beauté humaine. Le beau ici est l'idéal concret ou le concret idéalisé, non le type unique de la forme humaine s'appliquant à tous les âges, aux deux sexes, etc. (*Id.*, *ibid.*)

pales saillies des muscles; il aurait fallu, de plus, qu'il y eût attaché des règles perpendiculaires et des cercles divisés en parties égales, pour donner le moyen d'en reconnaître les mesures et de les comparer. Or, si cette figure eut eu des accessoires aussi remarquables, Pline et d'autres écrivains n'auraient pas manqué de le dire. » La statue de Polyclète n'était ainsi qu'un modèle de beauté pour les artistes de l'antiquité, au même titre que les principales figures antiques qui nous restent sont pour nous des *Canons*. Quand les anciens voulaient vanter un homme pour la beauté de ses formes, ils disaient de lui : il ressemble au Canon de Polyclète; de même en parlant d'un bel homme nous disons : c'est un Apollon du Belvédère.

VII

LES ALEXANDRINS

PLOTIN ET SES SUCCESSEURS; PHILOSTRATE, LONGIN

L'École d'Alexandrie: retour à la métaphysique. — Caractères de la philosophie alexandrine. — Place de l'esthétique dans le système. — PLOTIN. I. *Du Beau.* Le traité du Beau. — Analyse et complément de ce traité. — Appréciation. — Ressemblances avec Platon, Aristote, etc. — Différences et mérites. — Progrès accompli dans l'esthétique ancienne. — Les défauts de cette doctrine. — II. *De l'art et des arts.* Rapport de l'art avec le beau. — Conception de l'art de Plotin : La nature et l'art. — Le principe de l'art. — L'idéal selon Plotin. — Supériorité de cette conception; ses mérites et ses défauts. Comparaison avec ce qui précède: Le progrès. — L'imagination selon Plotin. — III. *Les arts* : Faiblesse de ses aperçus : les arts à peine énumérés. — Réhabilitation des arts au point de vue symbolique. — LES SUCCESSEURS. *Philostrate, Longin.* — *Conclusion.*

S'il est un résultat qui prouve que la métaphysique n'est pas une science vaine et stérile, c'est celui auquel nous a conduits jusqu'ici cette étude sur l'esthétique ancienne depuis Aristote. Partout, soit chez ses successeurs ou héritiers directs, soit chez les représentants des autres écoles venues après lui, soit chez les écrivains de la Grèce et de Rome, qui ont abordé ces matières sur le beau et l'art, l'inventaire de ce qui s'est produit, en ce genre, de plus remarquable, n'a que trop confirmé ce qui a été dit, au début, de la décadence spéculative qui caractérise cette longue période que l'on vient, avec nous, de parcourir. Depuis qu'abandonnant les hauteurs de la science pure et contemplative, l'esprit humain est descendu de la région sereine

des idées et des principes où l'avaient maintenu Aristote et Platon et avant eux les autres philosophes, ce qui a dû être constaté, quant à cette portion elle-même, si élevée et si intéressante du savoir humain, c'est : 1° l'absence complète d'une doctrine nouvelle, originale et féconde, qui mérite d'être qualifiée de théorie ; 2° le peu d'intérêt même qu'ont excité ces questions dans leur généralité ; 3° leur mélange avec d'autres sujets dont elles doivent être séparées ou distinguées ; 4° la faiblesse des aperçus qu'elles ont provoqués et des solutions données çà et là aux problèmes secondaires qui s'y rapportent ; 5° enfin, dans les emprunts faits aux grands maîtres qui les avaient traitées, la manière la plus souvent étroite et superficielle d'interpréter leur pensée et de l'appliquer.

Tel est le bilan de l'esthétique ancienne que nous a livré la précédente recherche.

Reste à interroger la grande école par laquelle s'achève le mouvement de la pensée philosophique chez les Grecs. Avec elle, la métaphysique se relève ; elle reprend tous ses droits ; elle occupe même la place éminente et principale. Il est plutôt à craindre qu'elle ne prédomine à tel point que toutes les autres parties de la philosophie ne s'effacent ou ne s'éclipsent devant elle. Le danger est qu'elle ne les opprime et ne leur impose ses conceptions souvent imaginaires et chimériques.

Il en serait ainsi de la nouvelle école et de son système si, prenant uniquement la raison pour guide et se confiant à une méthode presque toute à *priori*, où l'expérience est à peine consultée, elle venait à aborder de nouveau ces problèmes ardus et délicats qu'elle doit chercher d'abord à résoudre, il est vrai, mais en s'aidant avant tout de l'observation et du raisonnement. Ces moyens donnés à l'homme de connaître le vrai, nécessaires pour créer la science lui faisant défaut, elle serait exposée à manquer le but, à se repaître de chimères et d'explications vaines. L'équilibre se

trouverait, par ce côté, de nouveau rompu. La science véritable ne pourrait se fonder ni se constituer. Or, la tendance bien connue de cette école, favorisée par les circonstances, est de dédaigner la réalité à la fois physique et morale, d'y prendre pied à peine, de s'élancer dans la sphère supérieure, où la raison ne doit pénétrer qu'avec une extrême prudence, celle des idées, et de s'y perdre.

Elle n'en rapporterait souvent au lieu de solides vérités que des rêves et de vaines fictions. La science du beau par là serait de nouveau compromise ; elle partagerait du moins le sort des autres parties de la philosophie. Elle serait menacée de nouveau de stérilité. Bref, son progrès se trouverait encore une fois arrêté. Du moins en serait-il ainsi de sa partie positive la plus étendue et la plus riche, je veux dire de ce qui est des formes diverses et variées du beau, de l'art, des arts et de leurs espèces, de la poésie elle-même dont Aristote le premier, avec sa méthode empirique à la fois et spéculative, a entrepris de constater la nature et les lois. Toutes ces questions seraient de nouveau négligées, à peine indiquées dans leur généralité ou ajournées pour ne reparaître qu'après des siècles.

Quoi qu'il en soit, c'est dans les écrits du penseur le plus original et le plus profond de cette école que nous pouvons trouver une doctrine digne de fixer l'attention du philosophe et de l'esthéticien.

Avant de l'exposer et de la juger, nous dirons quelques mots de l'école elle-même et de la place que le problème esthétique occupe dans le système.

On connaît les causes qui ont amené ce développement si remarquable de la pensée antique, qui coïncide avec l'apparition d'une religion nouvelle. Le contact de l'esprit occidental avec le génie oriental est la principale. De ce contact naît une nouvelle manière de penser et de philosopher où l'inspiration, s'alliant à la réflexion, ces deux modes opposés de concevoir la vérité tendent à s'unir ou alternent et

cherchent à se concilier. De même que du mélange des nationalités et des races, du rapprochement des mœurs, des usages des religions et des lois s'est formée une nouvelle civilisation, de même aussi de la combinaison des systèmes entre eux, des mythes et des systèmes devait sortir une philosophie nouvelle ayant son caractère propre, quoique formée de tant d'éléments divers et opposés. — Cette philosophie est aujourd'hui parfaitement connue par les remarquables travaux dont elle a été l'objet dans ces derniers temps et auxquels nous nous plaisons à renvoyer (1).

En ce qui nous concerne, trois périodes y sont à distinguer :

La *première*, toute d'érudition et de critique, malgré les services qu'elle a rendus, n'a rien à nous offrir. Nous n'avons rien à dire de *Callimaque*, d'*Appollonius* de Rhodes ni de *Dicéarque*, des concours de musique et de poésie, des jeux isthméens, ni des traités de *Lycophron*, d'Ératosthène, sur la comédie : Ces recueils sont des matériaux pour l'histoire de l'art et de la poésie. Il en est de même des ouvrages de *Zénodote*, d'*Aristarque* et de leurs disciples, des commentaires sur Homère avec les observations sur l'art et les artistes. Aristarque a dû sa réputation à la critique et son nom est devenu proverbial (*fiet Aristarchus*. Hor.). Des élucubrations de ce genre qui portent sur les détails, la diction, le style, les textes, il n'y a rien pour nous à tirer. Vainement on chercherait des vues spéculatives d'un ordre un peu élevé chez tous ces auteurs.

(1) E. Vacherot, *Hist. crit. de l'École d'Alexandrie*, 3 vol. in-8.
Jules Simon, *Hist. de l'École d'Alexandrie,* 2 vol. in-8. .
B.-Saint Hilaire, *l'École d'Alexandrie*, un vol. in-8.
Matter, *l'École d'Alexandrie*.
M. N. Bouillet, *Les Ennéades de Plotin*, trad., Notes et éclaircissements 3 vol. in-8.

La *seconde* époque, à laquelle nous devons cependant *Plutarque, Philon,* etc., n'est guère plus riche en ce genre. L'éclectisme alexandrin ne fait que de naître ; il manque de force et d'originalité. Il en est encore à tenter, sans choix éclairé, la combinaison des doctrines diverses et opposées, n'ayant pas en main de lien qui les unisse et les concilie, de principe qui permette d'opérer la fusion des croyances et des systèmes.

La *troisième* est celle où le système alexandrin est véritablement formé et constitué. Seule elle a le droit de figurer dans cette histoire. Plotin qui en est le penseur le plus éminent est aussi le véritable esthéticien. Son *Livre sur le Beau*, quoiqu'il ne soit qu'un fragment détaché des *Ennéades* (I, *Ennéade*, v) et qui jouit avec raison d'une juste célébrité, à lui seul lui assigne ce rang. Il se complète par d'autres morceaux où revient la question du Beau (V, *Enn.*, VIII); de la *Beauté intelligible* (III, *Enn.*, V); de l'*Amour* (III, *Enn.*); de la *Providence* (II, *Enn.*, II, III), etc. Ses idées sur l'art en général et sur les arts sont disséminées en divers endroits (*Ibid.*). Bien que le platonisme y domine et que le péripatéticisme, le stoïcisme même y aient aussi leur part évidente, cette théorie n'a pas moins son caractère particulier et son mérite propre qui seront à signaler.

Pour qu'elle soit comprise, il est nécessaire de rappeler en peut de mots les points les plus généraux de la philosophie alexandrine.

C'est, on le sait, l'*idéalisme*, un idéalisme supernaturaliste, transcendantal et mystique, ou encore l'*intellectualisme*. Comme chez Platon ou Aristote, la pensée, suivant le précepte socratique, prend son point de départ dans la conscience; mais elle ne s'y arrête pas. Ce que, dans l'âme, elle interroge, ce qui est tout pour elle, c'est la raison avec ses idées, l'intelligence pure, réceptacle des idées. Le

reste est négligé comme n'étant pas son essence. Partant de ce principe, elle franchit tous les intermédiaires qui séparent le réel de l'intelligible. Elle s'élance dans le monde des idées, d'où elle s'élève à l'absolu, au principe des principes, l'*Unité* absolue, l'*Unité première*. Sa méthode est la *Dialectique*, une dialectique supérieure et transcendante dont le procédé est double, *ascensionnel* et *descendant*. L'analyse et le raisonnement y ont une part, mais secondaire ; finalement, ils font place à un procédé supérieur, l'*intuition*, la contemplation, elle-même aboutissant à l'*extase*, l'amour, la simplification, l'absorption de l'âme dans *Dieu*, *l'unité absolue*. De là, elle redescend par un mouvement contraire de l'idéal au réel, en passant par tous les degrés qu'elle a déjà parcourus. Elle construit le monde réel à l'image du monde idéal.

Il en résulte que si la *psychologie* est placée au début du système néoplatonicien, la partie principale et fondamentale est la *métaphysique*, l'*ontologie* avec elle et la *théologie*. La théorie de la nature divine, de la *Trinité* et des *hypostases* en est la base et le centre. Les autres parties s'y subordonnent et se font d'après ce modèle. A la théologie succède la *cosmologie* et l'*anthropologie;* puis vient la *Morale*, la *Politique* qui complètent ce système,

Mais ce qui est surtout à signaler dans la formation de ce système, c'est la manière dont se fait le *passage* de l'idéal au réel et le retour du réel à l'idéal ; c'est la nature du *principe* par lequel ce mouvement s'opère.

Ce principe, étranger à toute la philosophie grecque ou qui n'y avait joué qu'un rôle secondaire (Héraclite), est celui de l'*émanation* et il vient de l'Orient. Emprunté à la pensée religieuse orientale, il subit en passant ici par l'esprit grec une transformation par la manière dont la philosophie elle-même le conçoit et l'explique comme mode d'action et détermination du premier principe. La *création* s'opère par le dédoublement de ce principe, ce qui s'appelle une

chute. En réalité, c'est un développement de lui-même et de sa substance en vertu duquel il passe ou descend sans cesser d'être lui-même dans les êtres inférieurs émanés de sa substance par un procédé de *génération* ou, si l'on veut, d'*évolution progressive*. Du premier principe, comme source première s'échappe ou s'écoule le flot des existences ou des êtres finis. Lui-même descend ainsi de degré en degré jusqu'aux derniers confins de l'existence finie. Puis, par un mouvement opposé de *conversion* il retourne à sa source ou à lui-même. L'âme humaine émanée de ce principe et semblable à lui suit elle-même ce mouvement. Tombée dans le monde, unie à un corps mortel, elle tend à se dégager des liens qui la retiennent à cette vie. Sa destinée est de se purifier de ce qui est en elle de sensible et de matériel, de remonter à son principe et de s'unir, de s'identifier avec lui. Elle y trouve le repos, le bonheur ou la félicité.

Tels sont les traits principaux du système alexandrin que nous n'avons ni à exposer ni à juger.

Quelle place l'esthétique occupe-t-elle dans ce système ?

Comme dans les précédents, elle n'en a pas de distincte. Le beau y est une des principales idées, mais identique au bien et au vrai, dont il est simplement une face ou un aspect, il n'est pas considéré séparément. C'est à propos d'elles qu'il apparaît et est étudié. Il en est de même de ses formes et des problèmes qui s'y rattachent, de l'amour, etc. A plus forte raison en est-il ainsi de l'art et des arts, et de la poésie, de ses genres ou espèces.

L'art, dans sa généralité, les arts particulièrement n'ont droit à aucune théorie spéciale : c'est à propos d'autres sujets plus importants qu'incidemment ils apparaissent, soit en eux-mêmes, soit comme servant d'exemples propres à les éclairer dans la *théologie*, la *cosmologie*, la *morale* ou la *psychologie*. Ainsi en est-il, du reste, dans toute la philo-

sophie ancienne, *grecque* ou *romaine*. Il en sera de même *chez Plotin* et ses *successeurs* ou *disciples*.

Ces *préliminaires* posés, c'est la doctrine de *Plotin* que nous avons surtout à exposer et à apprécier.

I. — PLOTIN

I. DU BEAU. — Le Traité du beau (I. *Enn.* VIII) est très connu. Souvent cité, traduit, analysé. commenté, il ne contient pas la doctrine de Plotin toute entière; mais il en est la source principale. Comme il donne de l'auteur et de sa méthode, de sa manière et de son style, la notion la plus vraie, nous ne pouvons nous dispenser d'en reproduire ici l'abrégé.

Plotin y pose dabord la question du beau et indique la méthode qu'il va suivre, qui est de partir du sensible ou du réel pour s'élever à l'intelligible et de l'intelligible à Dieu, la source de l'idée du beau comme du bien ou du vrai absolu.

Le beau affecte principalement le sens de la vue. L'oreille aussi le perçoit dans l'harmonie des sons. Si du domaine des sens on s'élève à une région supérieure, on trouve la beauté des habitudes, des sciences, des vertus. Y a-t-il encore une beauté supérieure? Quelle est la cause qui rend les objets beaux? La beauté dérive-t-elle d'un principe unique ou de plusieurs principes? Quel est ce principe s'il n'y en a qu'un?

1° En quoi d'abord consiste la beauté *sensible*? Plotin combat assez faiblement l'opinion stoïcienne et aussi commune qui la fait consister dans la *symétrie* et la *proportion*. Lui même ne dit-il pas ailleurs (VI *Enn.* XXII) que c'est plutôt l'éclat dont brille la proportion que la proportion même qui en fait la beauté? — La beauté visible qu'est-elle? C'est quelque chose de sensible mais que l'âme reconnaît comme

analogue à sa propre essence, qu'elle accueille et qu'elle s'assimile. Quand elle aperçoit un objet qui a de l'affinité avec elle, elle se réjouit et tressaille. Elle pense à elle-même et à son essence interne. Quelle similitude alors entre le beau sensible et le beau intelligible? Comment les objets beaux peuvent-ils être beaux? — Parce qu'ils participent à une *forme* κοινωνία λόγου.

On peut encore en juger par opposition au laid. Qu'est-ce que le *laid?* C'est ce qui est *sans forme* et sans raison. Est laid tout ce qui n'est pas réglé, maîtrisé par la forme. En venant se joindre à la *matière*, la *forme* la façonne et la régularise. Elle en coordonne les parties, la rend une. C'est ainsi que les corps deviennent beaux par leur *participation* ou *communauté*, avec la raison qui est Dieu: μέτοχη ειδοῦς.

L'âme connaît le beau par une faculté spéciale qui compare l'objet beau au type de la beauté qui est en elle. Ainsi fait l'architecte qui juge de la beauté d'un édifice. Ainsi, celui qui aperçoit la beauté dans un jeune homme vertueux. L'âme reconnaît le type qu'elle-même possède.

2° Si de la beauté sensible on s'élève à une beauté *supérieure* dont les sens n'ont pas l'intuition, la beauté des arts et des sciences, ou de la vertu devant laquelle pâlit l'étoile du soir et du matin (Aristote), n'est-on pas saisi d'admiration? D'où vient ce doux saisissement? Ce désir d'union, cet enthousiasme? Ce n'est pas la couleur ni la figure que l'on aime, c'est cette âme invisible qui possède une sagesse invisible, cette âme en qui on voit briller toutes les vertus, mais par dessus tout semblable à Dieu, éclatante de lumière.

3° La raison n'est pas encore satisfaite, elle se demande pourquoi ces êtres véritables donnent à l'âme qui les possède cette propriété d'exciter l'amour, d'où provient cette auréole de lumière qui couronne toutes les vertus? L'opposition du *laid* le dira encore; supposez une âme laide, injuste, en proie aux passions dépravées, n'aimant que la

volupté impure, vivant de la vie sensuelle, abrutie, souillée, elle sera incapable de rien contempler de ce qu'elle doit contempler, entraînée qu'elle est dans les régions ténébreuses, tombée dans cet état d'impureté absolue par son commerce avec le corps, enfoncée dans la matière. L'œil n'a plus sa beauté primitive et la laideur vient d'une chose étrangère. Veut-il recouvrer sa beauté primitive, il faut qu'il lave ses souillures, qu'il se purifie, que l'âme revienne à elle-même et à son premier éclat. Ainsi l'âme devient laide en se mêlant au corps, en se confondant avec lui. La laideur pour l'âme consiste à n'être point pure elle-même, sans mélange comme l'or se souille de parcelles de terre.

Selon la maxime antique, toutes les vertus ne sont qu'une *purification*. L'âme *purifiée* devient *forme*, *raison*, est une, incorporelle. Elle appartient toute entière à la *divinité* en qui se trouve la source du beau.

« Ramenée à l'intelligence, l'âme voit donc croître sa beauté. En effet, la beauté propre de l'âme, ce sont l'intelligence et les idées. C'est quand elle est unie à l'intelligence, isolée de tout le reste, qu'elle est véritablement belle. Aussi dit-on avec raison que le bon et le beau pour l'âme est de se rendre semblable à Dieu, parce qu'il est le principe de la beauté et des essences; ou plutôt l'être est la beauté, l'autre, le *non être*; la *matière* est la laideur. Elle est le mal premier, le mal même, comme celui-là (le premier principe), est le bon et le beau, car il y a identité entre le bien et la beauté. Aussi c'est par les mêmes moyens qu'on doit étudier la beauté et le bien, la laideur et le mal. Il faut assigner le premier rang à la beauté qui est identique avec le bien et d'où dérive l'intelligence; puis les autres choses sont belles par l'intelligence que leur donne la forme. »

4° Reste à nous dire par quel procédé l'âme s'élève à la beauté suprême. Ici, la pensée du philosophe dans son enthousiasme prend un essor lyrique qui rend mal aisé de la suivre. « Il faut remonter au beau vers lequel

toute âme aspire. » Cette ascension vers Dieu, comment se fait-elle? Quels degrés l'âme a-t-elle à parcourir? Le moyen est de rentrer en soi-même, surtout de se *purifier*. Retrancher, polir sa statue, illuminer ce qui est obscur, l'œil qui s'ouvre en soi, etc., etc.

Il faut donc contempler en soi ces belles formes, car la beauté réside dans les idées filles de l'essence et de l'intelligence. Reste à remonter de l'âme à Dieu, la beauté suprême, le beau pur, le bien, le désirable en soi, la souveraine beauté. Voilà le grand but, le but suprême qui appelle tous leurs efforts. Que faut-il faire pour contempler la beauté ineffable? Le philosophe d'abord le dit : fermer les yeux au spectacle des choses terrestres, ombres vaines, etc.

Tout cela s'analyse mal ; il faudrait citer : « Qu'il s'avance vers le sanctuaire, etc., ou fuyons, fuyons vers notre chère patrie, etc. Le procédé mystique est *l'intuition*. Plotin le décrit : procédé de contemplation, il s'oppose au raisonnement ou le sujet s'identifie avec son objet dans tout l'acte de la pensée pure. Il faut aussi éveiller en soi une autre vue, la vue interne. Jamais l'œil n'eût aperçu le soleil, s'il n'en eût d'abord pris la forme. De même l'âme ne saurait voir la beauté si elle-même ne devenait belle. »

Mais arrivée à cette hauteur où l'âme contemple la beauté dans sa source, les idées, peut-elle s'élever plus haut encore? Sans doute, et elle le doit. Au-dessus du beau est le bien ; au-dessus du bien est le *suprà beau* ὑπερκάλον l'être au-dessus de l'intelligence et de l'amour qui engendre l'un et l'autre. Comment? Par l'acte qui termine et où l'esprit se repose : la *vision* ou le sujet et l'objet ne font qu'un : l'union, la simplification, l'*extase*.

Si l'on veut résumer la pensée du philosophe : 1° Le beau consiste dans la *forme*, elle-même identique à l'*idée*, qui est aussi *essence*. La beauté sensible en offre l'image ou le reflet et elle en participe. Le Beau est l'*âme* elle-même, ce

qui a fait dire que l'âme seule est belle, mais elle est essence, pure et intelligible. Le *Laid* est la matière, l'indéterminé, ce qui est sans forme et ne devient beau que par la forme qui s'y ajoute et la régularise. 2° Le Beau lui-même est identique au *bien*; n'est qu'une face ou un aspect du bien, sa face rayonnante ou son éclat. 3° La vraie manière de contempler le beau est de rentrer en soi-même, d'y considérer l'âme mais purifiée de ses souillures, séparée du corps et de tout commerce avec lui, car l'âme seule est belle. 4° Mais l'esprit ne peut s'y arrêter, car l'âme est divine. Il doit s'élever à la source du beau, dans la région des idées, remonter à la source qui est le bien dont le beau dérive, s'élever plus haut encore jusqu'au premier être, principe à la fois du beau et du bien supérieur à l'intelligence et aux idées, supérieur au bien lui-même, l'être, le vrai principe, le premier. L'âme y tend sans cesse comme à son vrai principe et sa fin. — C'est là, dira-t-on, du platonisme. Plotin n'est qu'un disciple de Platon. N'est-il que cela? On le verra plus loin.

Le rapport du *beau* et du *bien* (VI. *Ennéade*, Liv. VII, XXI, XXII, XXIII) soulève des difficultés que Plotin cherche à résoudre.

Le Beau est l'intelligence, sa forme la plus pure; le bien s'adresse à la volonté; il est le *désirable*, objet d'amour et du désir. Plotin résout ainsi le problème: « Pourquoi dira-t-on ne pas s'arrêter à l'intelligence? C'est que l'âme n'aspire pas à l'intelligence seule. Celle-ci n'est pas le but suprême auquel nous aspirons, tandis que tout aspire au bien. L'intelligence et la vie première portent la forme du bien, c'est à ce titre seul qu'elles sont désirables. Elles portent la forme du bien en tant que la vie première est l'acte du bien ou plutôt l'acte qui procède du bien. Elles sont pleines d'éclat et l'âme les recherche parce qu'elles viennent du bien.

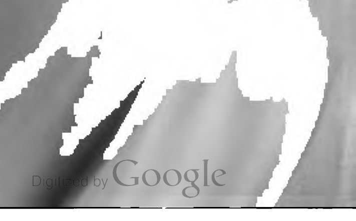
Quand l'âme aperçoit la lumière que le bien répand ainsi

sur les intelligibles, elle se porte vers eux et elle éprouve une jouissance délicieuse en contemplant la lumière qui les revêt. De même ici-bas, nous n'aimons pas les corps pour eux-mêmes, mais pour la beauté qui reluit en eux. Chaque intelligible est par lui-même ce qu'il est ; mais il ne devient désirable que quand le bien l'illumine et le colore, donnant à ce qui est désiré les grâces et à ce qui désire, les amours.

Dès que l'âme ressent l'influence du Bien, elle s'émeut et entre en délire, elle est aiguillonnée par le désir et l'amour naît en elle. Avant de ressentir l'influence du Bien, elle n'éprouve aucun transport devant la beauté de l'intelligence ; car cette beauté est morte tant qu'elle n'est pas illuminée par le Bien... mais dès qu'elle ressent la douce chaleur du bien, elle prend des forces, elle s'éveille et elle ouvre ses ailes ; et au lieu de s'arrêter à admirer l'intelligence qui est devant elle, elle s'élève à l'aide de la réminiscence à un principe plus haut encore (au Premier).

Tant qu'il y a quelque chose de supérieur à ce qu'elle possède, elle monte, entraînée par l'attrait naturel qu'a pour elle Celui qui inspire l'amour. Elle franchit la région de l'intelligence et elle s'arrête au bien parce qu'il n'y a plus rien au delà. Tant qu'elle contemple l'intelligence, elle jouit assurément d'un noble et magnifique spectacle, mais elle ne possède pas encore pleinement ce qu'elle cherche. Tel est un visage qui ne peut attirer les regards malgré sa beauté, parce qu'il ne s'y joint pas le charme de la grâce. Le Beau est, en effet, plutôt l'éclat dont brille la proportion que la proportion même, il est proprement cet éclat qui se fait aimer.

Pourquoi la beauté brille-t-elle de tout son éclat sur la face d'un vivant et n'en voit-on après la mort que le vestige, alors même que les chairs et les traits ne sont pas encore altérés ? Pourquoi entre plusieurs statues, les plus vivantes paraissent-elles plus belles que d'autres mieux proportionnées ? Pourquoi un animal vivant, fût-il laid, est-il plus beau qu'un animal en peinture, ce dernier eût-il



d'ailleurs une forme plus parfaite ? C'est que la forme vivante nous paraît plus désirable, c'est qu'elle a une âme, c'est qu'elle est plus conforme au bien ; c'est enfin que l'âme est colorée par la lumière du Bien, qu'éclairée par lui, elle est comme plus éveillée et plus légère, et qu'à son tour elle allège, elle exalte et fait participer au Bien autant qu'il est capable, le corps dans lequel elle réside.

« Puisque c'est le principe que poursuit l'âme, qui illumine l'intelligence et que la vue d'une simple trace de lui nous cause tant d'émotion, il ne faut pas s'étonner qu'il possède la puissance d'attirer à lui les êtres, et si tous se reposent en lui sans chercher rien au delà. Si tout en effet procède de ce principe, il n'y a rien de meilleur que lui et tout est au-dessous de lui. »

Un point capital de cette doctrine c'est que la beauté absolue qui donne la forme, elle-même est sans forme. Plotin l'établit ainsi : (V. *Ennéade*, VIII).

« Ce qui participe de la beauté a une forme. La beauté elle-même n'en a pas, la beauté absolue. Quand nous parlons d'une beauté absolue, il faut donc nous éloigner de toute forme déterminée, ne nous en mettre aucune sous les yeux, sinon nous nous exposerions à descendre de la beauté absolue à une chose qui ne mérite le nom de belle qu'en vertu d'une faible et obscure participation, tandis que la beauté absolue est une idée sans forme εἶδος ἄμορφον si l'on admet toutefois qu'elle soit une idée. »

Quel que soit l'objet que vous montriez à l'âme en ramenant cet objet à la forme, elle cherche toujours au delà le principe qui a donné la forme τὸ μορφῶσαν. Or la raison enseigne que ce qui a une forme, que la forme ou l'idée est quelque chose de mesuré. Celui qui est la beauté essentielle, la beauté transcendante τὸ ὑπέρκαλον doit n'être pas quelque chose de mesuré, par conséquent sans forme. Ainsi, celui qui est la beauté au premier degré, la beauté première est supérieur à l'idée et la splendeur de l'intelligible

n'est qu'un reflet de la nature du Bien. — La forme est le vestige de ce qui n'est pas la forme. — Ce qui engendre la forme est sans forme, etc.

On le voit, le procédé de cette méthode est de remonter sans cesse au premier principe, de nier de ce principe ce que lui-même produit ou engendre, la forme, l'essence, le beau, le bien même, comme étant au-dessous de lui, inférieur, c'est-à-dire fini ; lui seul est infini.

Plotin démontre aussi ou croit démontrer que l'essence est identique à la beauté et la beauté identique à l'essence. C'est toujours le même ton dogmatique. « Que deviendrait l'essence sans la Beauté ? Que deviendrait la Beauté sans l'essence (*Ibid*). L'essence est désirable parce qu'elle est identique à la Beauté, etc., etc.

II. — A la théorie du *Beau* se rattache celle de l'*Amour* ou du sentiment que l'âme éprouve à la vue du Beau. Plotin qui lui consacre un Livre entier (III. *Enn.* v.), le considère à la fois, dit-il, comme *passion*, comme *Dieu* et comme *Démon*. Il prétend ne faire que commenter Platon. (*Banquet*). Nous laissons de côté ses explications subtiles, tout à fait dans l'esprit de la théologie alexandrine, du mythe de l'Amour, de sa naissance, etc.

L'amour comme *passion*, quel est-il ? Personne ne l'ignore. C'est le désir de s'unir à un bel objet; sa véritable cause est dans le désir et la notion que notre âme a primitivement du beau ainsi que dans son affinité avec lui, dans le sentiment instinctif qu'elle a de cette affinité. Le laid est contraire à la nature et à la divinité. L'indéterminé du laid est l'opposé du bien. La nature elle-même doit son origine au beau et au bien. Or, dès qu'on est séduit par un objet parce qu'on y est uni par une parenté secrète, on éprouve pour les images de cet objet un sentiment de sympathie. Qu'on détruise cette cause de l'amour, il sera impossible d'expliquer l'origine de cette passion. L'amour physique lui-même, c'est le désir

d'engendrer dans le beau. Il est absurde de prétendre que la nature aspire à engendrer dans le laid.

Comme le beau l'amour a deux formes principales : Les uns s'attachent à l'image que la beauté leur offre dans les choses sensibles, les autres à la beauté elle-même qui est l'intelligible.

« A ceux qui désirent engendrer ici-bas, il suffit d'atteindre ce qui est beau ici-bas, à la beauté qui est dans les images dans les corps. » Ceux qui ne s'élèvent pas à la beauté intelligible, prennent la beauté visible pour la beauté véritable ; s'ils sont tempérants, ils l'aiment chastement.

Celui qui a cette passion y joint le désir d'immortalité que comporte sa nature. Il cherche la beauté dans la perpétuité de la génération qui rend l'homme impérissable.

Celui qui ne désire pas engendrer, semble aspirer davantage à la possession du beau ; chez le premier il y a indigence, la possession du beau seul ne lui suffit pas.

Ceux qui aiment les beaux corps sans désirer de s'y unir, les aiment seulement pour leur beauté. Ceux qui aiment la beauté des femmes et désirent s'y unir aiment tout à la fois la beauté et la perpétuité pourvu qu'ils ne s'écartent jamais de ce but. Les uns et les autres sont tempérants, mais ceux qui n'aiment les corps que pour leur beauté sont plus vertueux. Les uns aiment la beauté sensible et s'en contentent. Les autres se rappellent la beauté intelligible sans mépriser toutefois la beauté visible parce qu'ils les regardent comme un effet et une image de la première.

III. — Tels sont les points principaux de la théorie du beau de Plotin. Les ressemblances avec Platon, Aristote et les stoïciens, surtout avec Platon sont manifestes ; il est moins aisé de saisir les différences.

1° Le beau défini l'éclat, la splendeur de l'idée ; l'identité du beau et du bien ; le Bien placé au-dessus du beau ; le procédé par lequel l'âme s'élève du sensible à l'intelligible ; la parti-

cipation de l'un à l'autre ; l'imitation ; l'âme belle par sa pureté et sa simplicité, séparée du commerce des sens, se contemplant elle-même dans ses idées; l'Amour, sa nature et la cause; les deux espèces d'amours, tout cela n'est-il pas de Platon ? Plotin son interprète fait-il autre chose qu'un magnifique commentaire du *Phèdre* et du *Banquet* ? Le reste ne se trouve-t-il pas dans le *Phédon*, le *Philèbe*, le VII, le Xe livre de la *République* ? — D'autre part, qui ne reconnaît les deux principes de la métaphysique d'Aristote, dans la forme et l'essence s'ajoutant à la matière pour la rendre belle? Le laid, la matière indéterminée, recevant de la forme la mesure, la régularité, n'est-ce pas la *puissance* et l'*acte*? L'affinité de l'âme avec l'ordre et la raison, l'entéléchie comme puissance active, formatrice et régulatrice, etc., tout cela n'est-il pas péripatéticien ?

On retrouve le stoïcisme partout avec les raisons séminales, le principe actif dominant le principe passif, à chaque pas que fait la raison dans la nature, sa finalité, etc. La langue est la même, rien n'est déguisé.

2° Qu'est-ce donc qui fait le caractère propre de cette doctrine, s'il y a lieu, son mérite et sa supériorité ?

Pour le comprendre, il faut se rappeler ce qui a été dit plus haut du nouveau système, du principe qui lui-même le caractérise et le différencie des systèmes précédents.

On pourrait dire, d'abord, que ce qui fait le mérite de cette théorie du beau, c'est que les éléments séparés qu'elle emprunte y sont réunis et combinés, ce qui en fait une théorie nouvelle. Mais cette combinaison ne peut se faire que par l'intervention d'un principe supérieur qui opère la fusion ou la combinaison. Autrement celle-ci n'est pas possible.

Ce principe est celui qui, placé au sommet du système, préside à son ensemble et à toutes ses parties, à sa métaphysique, à sa théologie, à sa cosmologie, etc., et même à sa psychologie, à sa morale, etc. C'est, on l'a dit, celui de

l'*émanation*. C'est la manière dont le premier principe sort de lui-même, crée, produit et engendre les autres êtres : 1° les deux autres hypostases ; 2° le monde entier physique et moral.

Cette idée, empruntée, elle-même, on l'a dit, à l'Orient et à ses religions, la philosophie alexandrine l'a faite sienne par la manière de la concevoir, de l'expliquer et de l'appliquer. Pour elle, l'émanation est la *détermination* en vertu de laquelle s'accomplit le mouvement d'évolution progressive décrit plus haut. De là les manifestations de ce principe présent partout par son activité incessante qui descend jusqu'aux degrés les plus inférieurs de l'existence, puis remonte ou retourne à lui-même. L'âme émanée de lui, semblable à lui, parcourt les mêmes phases, etc. (V. *Suprà.*)

Or, ceci est étranger à Platon et à Aristote ; à Platon, cela est évident, chez lequel le dualisme de la nature et de l'esprit, leur co-éternité est formel. Aristote essaie de le supprimer, le remplace par un autre dualisme, le monde co-éternel à Dieu, non créé par lui, séparé de lui et seulement aspirant au Bien. Quant au stoïcisme, à peine cela y est-il soupçonné, ou vaguement entrevu dans l'emprunt que lui-même fait à Héraclite de son principe igné. Ce principe est donc tout à fait alexandrin.

La théorie du beau en est profondément changée ou modifiée. 1° Elle acquiert ce qui manque à tous les systèmes précédents, à savoir le *mouvement* et la *vie* communiqués à toutes les formes de l'être et à tous ses degrés ; 2° Par elle est supprimé le dualisme qui est le défaut de tous ces systèmes.

Ainsi, le beau n'y est plus un simple type, un modèle Immobile que les objets sensibles imitent ou représentent, dont ils sont un simple reflet ; l'idée n'y est plus séparée de la réalité qui devient la forme vivante, l'essence réalisée dans la forme, qui la pénètre de son activité créatrice. Elle est le principe créateur et formateur qui s'y révèle, s'y

manifeste et s'y diversifie, sans se perdre et cesser d'être elle-même ; présente à tous les degrés de l'être et de l'existence ; présente surtout dans l'âme qui est la forme par excellence, la forme des formes. Les termes de la langue sont conservés, mais leur signification est changée ; ce qu'ils expriment n'est plus la même chose, le même rapport. Ce rapport, la *participation*, l'*imitation*, la *communication*, c'est l'*identité* réelle avec la *diversité* qui la recouvre. Ainsi, loin d'être simplement la copie de l'idée, le beau réel est sa réalisation ; elle-même y prend un corps et s'y incarne. L'âme y reconnaît sa propre essence, son affinité, sa vraie ressemblance avec son principe. L'idée tombée dans le réel n'y est toujours qu'une apparence, une ombre de la vraie réalité ; mais l'âme, l'esprit y réside ; elle y a sa présence réelle, comme on l'a vu par ce qui précède.

Que penser de cette théorie ? Est-elle un pas en arrière, ou en avant ? Est-elle stationnaire ? Ou un progrès ? — Elle est un progrès. On ne doit pas hésiter à le dire. Elle l'est par les deux raisons qui viennent d'être dites : 1° La suppression du dualisme ; 2° le *mouvement*, la *vie* et le *développement* continu et successif d'abord dans le beau réel et ensuite dans l'art ou l'idéal, comme on le verra plus loin.

Ce n'est pas qu'elle soit sans défaut. Loin de là, et ce n'est pas sans raison que les plus graves reproches lui sont adressés. Ils sont trop connus pour qu'il faille y insister. Ce sont ceux qui s'adressent à l'idéalisme outré et au panthéisme. L'individuel, le particulier, le réel y est absorbé dans l'universel, l'être que la raison conçoit comme étant le premier principe. Ce principe lui-même privé de vie, de la pensée, de l'amour est une conception abstraite et vide, dépouillé qu'il est de tous les attributs des autres êtres émanés de lui et dont il est le principe.

Les formules employées pour caractériser son mode

d'action et de développement sont de pures métaphores. Émanation, écoulement, flux perpétuel, la lumière du soleil, le feu, la chaleur, le rayonnement, sont des analogies empruntées au monde matériel ou physique.

Malgré cela, les avantages subsistent; ils suffisent à établir la supériorité. C'est un véritable progrès, à signaler dans l'esthétique ancienne.

Remarquons-le aussi, une théorie nouvelle vient de naître dans cette doctrine, sur le terrain, il est vrai, seulement de la métaphysique et qui n'en sort pas : celle du *laid*, de la laideur physique et morale. C'est la première fois qu'elle apparaît dans l'esthétique ancienne. Platon ne parle du laid que comme l'opposé du beau et du bien. Il ne soupçonne pas qu'il y ait un problème à résoudre sur sa nature et d'autres problèmes qui viennent à sa suite. Aristote est de même ; ni l'un ni l'autre ne s'en inquiètent. On a vu comment l'envisagent les stoïciens ; il est mêlé au problème du mal à propos de la Providence. C'est par une simple analogie que la difficulté se résout avec l'art et la poésie.

Plotin a le mérite d'avoir posé la question et de l'avoir à sa manière, résolue. Il reste dans la plus haute généralité. Il faut pourtant lui en savoir gré et c'est un progrès qui mérite d'être signalé.

Bref, comme on l'a dit, avec son principe d'activité, de puissance formatrice, Plotin rend compte de toutes les beautés de l'univers depuis le caillou jusqu'à celle de l'âme vertueuse. (Ch. Lévêque.) D'autres esthéticiens l'ont également reconnu et constaté; nous nous plaisons à le rappeler : E. Müller, Zimmermann, Schasler, etc.

II. *De l'Art et des arts.* — De l'art. La théorie de l'art de Plotin est beaucoup plus étroitement liée à celle du beau que chez tous ses prédécesseurs. Ce nouveau progrès est dû au principe qui préside à sa théorie, lequel rétablit

partout la continuité, la progression (πρόοδος). Aussi, le dit-il formellement quoi qu'incidemment. L'art a pour objet le beau (V. *Enn.* VIII); il est de son essence de le représenter. La matière reçoit de l'art la beauté de la forme εἴδους κάλλος. (*Ibid.*)

Le lien entre la *nature* et l'*art*, dès lors, est aisé à marquer. Tous deux, la nature et l'art sont l'œuvre d'une sagesse souveraine, laquelle réside à la fois dans la nature et dans l'art et que l'art ne fait qu'imiter. L'artiste doit s'en inspirer dans la création de ses œuvres. La différence est celle de l'instinct, d'une part, de la raison de l'autre. Le modèle est le même : la beauté de l'intelligible (V. *Enn.* VIII). « Toutes les productions de la nature et de l'art sont les « œuvres d'une certaine sagesse qui préside toujours à « leurs créations. Seule l'existence de cette sagesse rend « l'art possible. Le talent de l'artiste se ramène à la sa- « gesse de la nature qui préside à la production de toute « œuvre. » (*Ibid*).

Que sera, dès lors, l'art proprement dit, l'art humain? Quel en sera le principe? Ce sera, si l'on veut, une *imitation ;* mais qu'on ne s'y trompe pas, ce que l'art imite, ce n'est pas la forme extérieure des choses; c'est la force *créatrice* ou *formatrice* qui agit en elles. L'artiste devient ainsi créateur lui-même en étant imitateur. Il l'est, en tant qu'il participe à cet art supérieur, l'art véritable, l'art du souverain artiste. A ce titre, on peut dire, par exemple de la musique intelligible qu'elle crée la musique sensible. Ce que l'art imite en effet, c'est ce que la nature elle-même imite : les idées dont elle-même est empreinte. L'art humain remonte à ces idées que l'artiste à son tour fait passer dans ses œuvres.

Plotin se sert ici de la comparaison suivante souvent citée. (V, *Enn.*, VIII).

« Figurons-nous deux marbres : l'un brut ou informe

l'autre façonné par le ciseau du sculpteur, représentant une déesse, une muse ou un homme réunissant tous les traits qui représentent les divers individus. Celui-ci a reçu de l'art la beauté de la forme. Elle existait dans la pensée de l'artiste d'où elle a passé dans le marbre. Pourquoi ? parce qu'il participait de l'art : C'est donc dans l'art qu'existait cette beauté supérieure. Elle a engendré une forme inférieure. En passant dans la matière elle n'a pu ni conserver sa pureté, ni répondre complètement à la volonté de l'artiste. L'art a donc une beauté plus grande et plus véritable que celle qui passe dans les objets extérieurs. Tout principe créateur est supérieur à la chose elle-même. C'est la Musique qui crée lê musicien, la Musique intelligible qui crée la Musique sensible. Si l'on cherche à rabaisser les arts en disant qu'ils imitent la nature, nous répondrons, d'abord, que les êtres naturels sont eux-mêmes des images des essences, ensuite que les arts ne se bornent pas à imiter les objets qui s'offrent à nos regards, mais qu'ils remontent aux raisons (idéales), enfin qu'ils créent beaucoup de choses par eux-mêmes, qu'ils ajoutent à la perfection de l'objet parce qu'ils possèdent en eux-mêmes la beauté (*Ibid.*)

« Et ici revient la comparaison de Cicéron. (*de Orat.*) Phidias semble avoir représenté Jupiter sans jeter un regard sur les choses sensibles en le concevant tel qu'il nous apparaîtrait s'il se révélait jamais à nos yeux. » (*Ibid*).

Voilà bien l'*idéal*, sans doute. Et c'est ici que se révèle du principe posé plus haut la supériorité, ce qui marque le progrès. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à comparer.

Pour Platon, en effet, les êtres sensibles sont aussi les images des essences ou idées. Mais ils en sont séparés (χωριστᾶ). Ce sont de simples copies. Les images créées par l'art ou imitées par lui, sont-elles mêmes des copies, copies de copies, « placées comme il le dit à trois degrés de la vérité. » (*Rép. X.*)

Or, il n'en est plus ici de même. Les images créées par

l'art, sont des images sinon vivantes, pénétrées de l'idée qui en fait des formes, où l'essence apparaît et reluit plus claire et plus parfaite. L'idée de la sagesse supérieure est descendue dans la pensée de l'artiste qui s'en est inspiré et qui la réalise, ou la fait passer dans son œuvre. La forme reste inférieure à l'idée ; elle n'est pas moins supérieure à celle de la nature, dépouillée qu'elle est de ses accidents, purifiée, perfectionnée.

C'est là, disons-nous, le véritable idéal. L'art surpasse le réel quoique le réel soit nécessaire pour réaliser la forme. Là est le progrès. L'art imitateur, je le répète, est ici vraiment créateur ; ce qu'il imite c'est la force créatrice, formatrice et génératrice déjà empreinte dans la matière ; il la surpasse en idéalisant la forme où rayonne et resplendit l'idée. De plus, il crée comme le fait cette puissance créatrice, elle-même, par un procédé synthétique non par démonstration ou réflexion mais par intuition comme il est dit dans ce qui vient après. (*Ibid*).

On ne saurait contester le progrès qui s'accomplit ici dans la théorie de l'art, comme plus haut dans celle du beau. On est loin de l'art purement imitatif de Platon *(Rep. X.)* Ce n'est plus la μίμησις d'Aristote et sa glose, ce qui doit être οἷα δεῖ εἶναι, encore moins les formules équivoques et vagues plus ou moins péripatéticiennes de la vraisemblance de la convenance, du *quod decet* (*Suprà)* de ses successeurs. On ne peut nier que Plotin ne soit très supérieur, qu'il n'ait eu un clair pressentiment de la vraie notion de l'art, de celle qui plus tard sera de nouveau formulée, non plus indiquée, mais démontrée, développée et appliquée à toutes les formes de l'art humain et à toutes ses espèces ; mais ce sera bien des siècles après. Elle-même devra être élaborée, dans un autre milieu scientifique et spéculatif, grâce à une autre méthode après bien des tâtonnements, des essais et de plus ou moins infructueuses recherches.

Malheureusement, il y a aussi bien des critiques à faire de cette théorie, qu'il suffit d'indiquer après celle du beau, pour faire voir pourquoi avec Plotin le progrès s'arrête, sa conception reste stérile et, avec lui, s'immobilise.

1° Elle est d'abord, on l'a vu, plus implicite encore qu'explicite. Ce qui est à constater, c'est qu'à peine indiquée elle est émise en passant d'une manière incidente, nullement exposée en elle-même et pour elle-même. Elle est là pour venir en aide à une autre théorie purement métaphysique, celle de la beauté intelligible (*Ibid.*) L'auteur ne s'y arrête pas, il l'abandonne aussitôt ; il se hâte d'en sortir. Laissons, dit-il, de côté les arts, etc. Il dira de même ailleurs (v. *infrà*) (*Ibid*). Ce qui ferait croire qu'il n'en voit pas lui-même l'importance. Il n'en parle toujours qu'en phrases incidentes.

2° Il est clair que comme à tous les autres philosophes ses prédécesseurs, l'art ne lui apparaît pas comme une des formes fondamentales et indépendantes de la pensée humaine. C'est toujours un simple auxiliaire d'autres formes de la pensée plus importantes et plus sérieuses. C'est bien ainsi qu'il en parle, par exemple, à propos de la Providence et du mal et du laid dans le plan de la création, etc. (III. *Enn.* III-IV).

3° Et cela devait être, le beau n'étant toujours qu'une forme, un attribut du bien et du vrai. Aussi ailleurs même il l'oubliera; les arts du beau seront de nouveau par lui qualifiés d'arts d'agrément ou d'imitation. Il se demande quelle est leur influence morale, quel est leur nombre, et il ajourne d'en rendre compte. De même ils ne sont pas distingués des sciences. (V. *Enn.* IX).

4° Mais une preuve irréfragable, c'est que la faculté créatrice de l'art, l'*imagination,* je dis l'imagination vraiment créatrice, ne figure pas dans ses écrits. Il est vrai, dans les *questions* sur l'âme, ou dans ce qui peut s'appeler la Psychologie (IV, *Enn.*, VI.), il s'agit bien d'une double imagination comme de deux sortes de mémoires : l'imagi-

nation *intellectuelle* et l'imagination *sensible*, celle-ci, pur reflet de la sensation ; celle-là qui participe de l'intelligence. Or, la seconde, qu'est-elle ? un simple miroir de l'intelligence ; sa fonction est de représenter les images. Elle accompagne la pensée discursive. C'est le mot commenté d'Aristote : nul ne pense sans images : ἄνευ φαντασμάτος (*De Anima*). Il n'y a là rien qui ressemble à l'imagination créatrice. Il s'agit d'ailleurs de la connaissance et du vrai, non du beau ni de la manière dont l'artiste le crée ou le représente.

. L'imagination reste à un degré inférieur combinant des images et les reproduisant, accompagnant la pensée dans ses opérations, jusqu'à ce que l'esprit arrive au degré supérieur, où il n'en a plus besoin, celui de l'*intuition* intellectuelle ou de la pensée pure. Ainsi la conçoit et la décrit Plotin. Philostrate, le disciple, ne la comprendra pas autrement. (V. *infrà*).

5° Une autre objection capitale est celle qui a déjà été faite sur la manière dont l'art réalise son œuvre, ou sur la création artistique. Plotin nous dit que l'idée passe de la pensée de l'artiste dans le marbre qui doit la réaliser. Il cite (V. Phidias), à l'exemple de Cicéron (*Suprà*). Or cette pensée, c'est l'idée platonicienne, l'idée abstraite purement rationnelle. Nous renvoyons à ce qui en a été dit à ce sujet. (*Suprà*, p. 276).

D'autres objections déjà faites, s'adressent à l'idéalisme Alexandrin, à la fois idéaliste et mystique, à son dédain de toute individualité. La tendance on sait, est d'absorber le réel dans l'idéal, l'idéal dans l'universel. Les conséquences sont très graves, il est inutile de les rappeler.

Ce qui prouve bien encore que Plotin n'a fait qu'entrevoir ou pressentir la vraie théorie de l'art, c'est que lui-même chancelle sur le terrain où il s'est placé et qu'il n'est pas sans se contredire. On est forcé d'en convenir (V. E. Müller).

Lui, en effet, qui admet la supériorité de l'art sur le réel ne dit-il pas d'ailleurs que la beauté réelle vivante ou morte, même celle d'un cadavre est préférable à celle du portrait le plus beau que l'art met sous nos yeux? On connaît aussi le passage de Porphyre qui rapporte que Plotin refusa toujours de se faire peindre, et la raison qu'il en donnait : un portrait n'étant, dit-il, que l'image d'une image, εἴδωλον εἰδώλου.

Comment lever ces contradictions? On l'essaierait vainement à moins qu'on ne dise, ce qui est vrai de l'idéalisme Alexandrin, à savoir qu'il ne fait pas plus de cas de l'art que de la vie réelle qu'il imite, celle-ci n'ayant pas de valeur par elle-même, l'homme étant de lui-même le véritable artiste et sa vie la seule œuvre d'art: ce qui nous ramène au stoïcisme de l'identité du beau et du bien (*Suprà*).

Les Arts particuliers. — Dans le peu que Plotin dit des arts particuliers et de la poésie, il n'y a pas à s'étonner qu'il règne une grande confusion. Il ne les considère toujours que par rapport à d'autres questions, jamais en eux-mêmes. On y chercherait vainement l'essai d'une théorie quelconque. Et cela est naturel. Essayez de créer et de constituer une théorie des arts selon l'esprit transcendental et mystique du néoplatonisme Alexandrin. Tout au plus le haut idéal de l'idéal plastique de Phidias ou de Praxitèle, trouveront grâce devant lui. Mais s'il s'agit des arts du mouvement où l'action est la chose principale, l'âme de la représentation, comme le dit si bien Aristote, (*Suprà*, p. 9), quelle valeur auront les œuvres de l'art aux yeux du philosophe esthéticien plus ou moins quiétiste qui a sans cesse les regards tournés vers la beauté intelligible, qui n'aspire qu'à s'unir à Dieu par la contemplation et la vision extatique, et qui sans cesse répète : « fuyons, fuyons dans notre chère Patrie? » (*Suprà*). Quel intérêt

aura pour lui le spectacle de la lutte des passions humaines, du misérable conflit des intérêts représenté par des personnages heureux et malheureux? Lui direz-vous qu'il y a un plaisir noble à suivre ces oppositions, ces péripéties, le nœud de l'action, le dénouement, etc, le développement même des caractères, leur dialogue ou monologue, leurs injures et leurs plaintes, en un mot, tout ce qui fait le fond de l'art dramatique? L'impression même de terreur et de pitié telle que la veut Aristote, même purifiée, sera bien froide. La vraie purification est toute autre, il est inutile de la rappeler. Le tragique et le comique le laisseront à peu près indifférent. La poésie lyrique seule trouvera peut-être grâce devant lui, encore celle qui s'exhale en hymnes et en chants mystiques. La poésie Orientale avec ses mythes pourra encore lui plaire. Il vantera et admirera la sagesse des Égyptiens qui s'exprime par des hiéroglyphes ou des symboles. Il la placera au-dessus de toute autre sagesse. (V. *Enn.* VIII, § 6.).

Ainsi ne faut-il pas demander à Plotin une *division* des arts, rien qui ressemble chez lui à une classification. Le passage suivant où il se borne à les énumérer le montre uniquement préoccupé de leur rapport avec l'intelligible. « Considérons donc les arts et leurs productions. On ne peut les rapporter au monde intelligible, si c'est comme impliqués dans la raison humaine, les arts d'imitation, tels que la *peinture*, la *sculpture*, la *danse*, l'art *mimique* parce qu'ils prennent naissance ici-bas, qu'ils se proposent pour modèles des objets sensibles, qu'ils en représentent les mouvements, les proportions visibles. S'il y a en nous une faculté qui étudie les caractères généraux de la symétrie, elle fait partie de la puissance intellectuelle qui contemple là-haut la symétrie universelle. Quant à la *musique* qui étudie le rythme et l'harmonie, elle est, en tant qu'elle examine ce qu'il y a d'intelligible dans ces

deux choses, l'image de la musique qui s'occupe du rythme intelligible. (V. *Enn.* IX).

« Pour les arts qui produisent des œuvres sensibles, comme l'*architecture*, l'art du charpentier, en tant qu'ils font usage de certaines proportions, ils ont leur principe dans le monde intelligible et ils participent de sa sagesse. Mais comme ils appliquent ces proportions à des objets sensibles, ils ne peuvent être tout entiers rapportés au monde intelligible, si ce n'est en tant qu'ils sont contenus dans la raison humaine. Il en est de même de l'*agriculture* qui seconde le développement des *végétaux*, de la *médecine* qui s'occupe de procurer la santé et de l'art qui donne au corps la force ainsi que la vigueur (*gymnastique*). Car il y a là-haut une autre *puissance*, une autre santé desquelles tous les animaux tiennent la vigueur dont ils ont besoin. »

Enfin la *rhétorique*, la *stratégie*, l'*économie* privée ou publique, la *politique* participent à la science intelligible, lorsqu'elles pratiquent et qu'elles étudient les principes de l'honnête. La *géométrie* qui s'occupe des choses intelligibles, doit être rapportée au monde intelligible. Il en est de même de la *philosophie ;* elle occupe le premier rang parmi les Sciences parce qu'elle étudie l'être.

Voilà ce que nous avions à dire des arts et des œuvres qu'ils produisent. » (*Ibid*).

C'est peu, et encore la poésie est-elle absente. Toutefois, il ne faut pas oublier ce qui a été dit déjà des stoïciens et de leur *symbolisme* (p. 228-242), de la place que reprennent à ce point de vue les œuvres de l'art et de la poésie. Les Alexandrins qui sont entrés dans cette voie y sont allés beaucoup plus loin. On connaît leur méthode d'interprétation ; on sait jusqu'où ils l'ont poussée. Les œuvres de l'art, surtout celles des anciens poètes (Homère, Hésiode), sont à ce point de vue hautement prisées et réhabilitées. L'art sym-

bolique est une sorte de révélation, la langue d'une sagesse cachée sous ces symboles. Quoi qu'il en soit de l'abus qu'ils ont fait de cette méthode, Dieu lui-même y est à leurs yeux à la fois comme créateur, artiste et poète. Le monde est une œuvre d'art, un poème divin. Ses imperfections apparentes doivent être jugées à ce point de vue de l'art et du beau selon la notion et la règle de l'art ou de l'harmonie véritable.

L'optimisme esthétique se combine ici avec l'optimisme métaphysique, physique et moral. Les laideurs, les difformités, les formes diverses du terrible, du hideux, du grotesque ou du comique qui apparaissent dans le monde réel et dans la vie humaine sont une objection contre le plan de la création et contre la sagesse divine, qui demande à être résolue. Elle l'est d'après la conception artistique selon la règle d'un critique d'art qui juge une œuvre d'art ou de poésie. De plus, le théologien lui emprunte des analyses et des comparaisons pour justifier l'œuvre divine.

C'est ce que fait Plotin dans les deux livres de la première Ennéade consacrés à la réfutation des objections contre la Providence, où ont puisé après lui tous les auteurs sacrés ou profanes qui ont traité le même sujet (Cf. Leibniz).

Nous finirions par là cet exposé, s'il n'y avait lieu de marquer encore ici un progrès.

L'argument esthétique est le même, on le voit, que pour les stoïciens. (*Suprà,* 228.)

L'harmonie se compose de deux éléments : unité et variété. A ses degrés supérieurs elle compte non seulement la diversité et une variété très grande, mais aussi l'opposition, la lutte, les désaccords, la scission, l'antagonisme, etc., mais qui doivent rentrer dans l'unité, par où se rétablit l'harmonie.

Voilà le principe, Plotin l'applique et le développe d'abord, quant à la variété, à la diversité, à l'inégalité.

Un artiste, dit-il, ne couvre pas d'yeux le corps de l'animal qu'il représente. De même la Raison ne se borne pas à faire des dieux, elle a produit, ou des démons, puis des hommes, puis des bêtes, non par envie, mais parce que son essence rationnelle contient une variété intellectuelle. Nous ressemblons à ces hommes qui ignorent la peinture et qui blâment l'artiste d'avoir mis des ombres dans son tableau. On ne condamne pas une tragédie parce qu'on y voit paraître d'autres personnages que des héros, un esclave, un paysan qui parle mal. Ce serait détruire la beauté de la composition que de retrancher ces personnages inférieurs et toutes les parties où ils figurent. Dans les plus vils animaux, il y a une variété d'art admirable ; elle s'étend jusqu'aux végétaux dont les fruits et les feuilles se distinguent, tant par la beauté de la forme, dont les fleurs s'épanouissent avec tant de grâce..... Ce qui est transformé ne l'est pas au hasard, mais par les lois de la beauté et les règles de la convenance (III, *Enn.*, II, xi). Son essence (de la puissance divine), est de se développer dans des actes de beauté. (*Ibid.*)

C'est surtout de l'*art dramatique* que sont tirées les comparaisons. Là, en effet, il s'agit des contraires, de l'opposition de la lutte et de l'harmonie qui en résulte, si l'on considère l'ensemble du poème.

Le monde ici est assimilé à un *drame*. Les rôles y sont distribués. Le poète donne à chaque auteur son rôle. Dans les drames composés par des hommes, c'est le poète qui assigne aux personnages leur rôle.

« Dans le drame le plus vrai (de la vie), c'est l'âme qui est l'acteur. Cet acteur reçoit de son créateur son rôle, comme les acteurs ordinaires reçoivent du poète leur masque, leur vêtement, leur robe de pourpre ou leurs haillons ; ainsi, dans le drame du monde ce n'est pas du hasard que l'âme reçoit son sort. »

« L'âme remplit son rôle dans le drame auquel préside

la raison universelle. Elle chante son morceau. Quant à l'auteur du drame il réprimande le mauvais chanteur. » La comparaison continue.

Tout cela avait déjà été dit par les stoïciens sans doute. (V. Cicéron, Plutarque.) Ce qui est propre à Plotin et aux Alexandrins, c'est l'explication métaphysique, et qui, on ne peut le nier, est très supérieure.

Il y aurait à relever cette remarque tout à fait dans le goût du mysticisme, et qui contredit un peu ce qui précède : « Ici-bas, comme au théâtre, ce n'est pas l'âme, l'homme intérieur, c'est son ombre, l'homme extérieur qui se donne tant de mouvement sur la terre et qui en fait la scène immense de tant d'actes divers. »

Ou encore :

« Dieu ressemble à un poète qui introduirait dans son drame un personnage chargé de railler et de critiquer l'auteur. »

Mais la raison métaphysique, c'est celle que fournit le système. La voici :

« Procédant de l'intelligence et de la vie qui possèdent à la fois la plénitude et l'unité, la raison n'a point l'unité et la plénitude de l'intelligence et de la vie ; par conséquent, elle ne communique pas la totalité et l'universalité de son essence aux êtres auxquels elle se communique. Elle oppose donc les parties les unes aux autres et elle les crée défectueuses. Par là, elle engendre la guerre et la lutte. Ainsi la raison est l'unité universelle εἰς πας parce qu'elle ne pouvait être l'unité absolue ἑν. Car si elle implique lutte parce qu'elle a des parties, elle implique aussi unité et harmonie. Elle ressemble à la raison d'un drame dans lequel l'unité contient une foule de contraires (δράματος λόγος εἶς, ἔχων ἐν αντῷ πολλὰς μάχας). Mais dans un drame, l'harmonie de l'ensemble résulte de ce que les contraires sont coordonnés dans l'unité de l'action, tandis que dans la Raison

universelle, c'est de l'unité que résulte la lutte des contraires.

Plotin ne pouvait manquer de prendre pour comparaison la *Musique*. Aussi convient-il de comparer la Raison universelle à l'harmonie que forment des sons contraires et d'examiner pourquoi les raisons des êtres contiennent aussi des contraires. Dans un concert, ces raisons produisent des sons graves et des sons aigus, et, en vertu de l'harmonie qui constitue leur essence, font concourir ces sons divers à l'unité, c'est-à-dire à l'harmonie, raison suprême dont elles ne sont que les parties, etc., etc.

Suit l'explication métaphysique dans l'esprit et la langue du système. L'art est invoqué, même la *danse*.

L'amour que chaque individu a pour lui-même fait que, dans ses rapports avec l'univers, il s'approprie tout ce qu'il peut. Ainsi les bons et les méchants sont conduits à faire des choses opposées à l'art qui dirige l'univers, comme est dirigé un chœur de danse : une partie est bonne, une autre est mauvaise ; mais l'ensemble est bon, etc., etc.

On pensera ce qu'on voudra de ces comparaisons et du système qui les explique ; mais il est clair que l'explication des stoïciens telle qu'ils l'ont donnée en l'empruntant à Héraclite, à Empédocle, etc., était très inférieure. Et nous avons raison d'y signaler un progrès.

Nous n'irons pas plus loin dans cet exposé, ni dans la critique. Mais nous croyons avoir justifié ce qui a été dit au début de ce chapitre sur l'esthétique alexandrine.

II. Les Successeurs de Plotin.

Ce qui confirme ce qui a été dit plus haut de Plotin et de sa doctrine esthétique, c'est que malgré ses mérites supérieurs, il n'a pas eu à proprement parler de successeur comme esthéticien, du moins parmi les philosophes même les plus illustres de son école. Son influence s'est plutôt fait sentir chez les Pères de l'Eglise, comme saint Augustin, puis plus tard au moyen âge, chez les écrivains mystiques, à la Renaissance avec le néoplatonisme alexandrin, au XVIIe siècle chez les spiritualistes les plus éminents, qui ont continué la tradition idéaliste (Bossuet, Fénelon, Thomassin, etc.), très peu au XVIIIe siècle. On retrouverait des traces plus marquées dans les grands esthéticiens du XIXe siècle, Schelling, Krause, etc. Nous n'avons pas à retracer cette histoire, mais nous dirons quelques mots de deux rhéteurs qui, à cette époque, offrent un reflet affaibli de sa doctrine : Philostrate l'Ancien et Longin, contemporain de Plotin et disciple d'Ammonius, l'un, à cause de ses Portraits, le second, de son traité du sublime qui jouit d'une grande réputation littéraire.

I. Philostrate. — Nous n'avons que peu de chose à dire de ce rhéteur dont nous ne contesterons pas les mérites réels comme critique d'art (1), et qui a laissé un écrit intéressant (les Portraits) sur les œuvres de la peinture ancienne. C'est uniquement comme esthéticien philosophe que nous avons à le juger. Il nous semble qu'au point de vue théorique, son mérite a été fort exagéré. On lui a fait surtout honneur d'une théorie nouvelle de l'*Imagination*

(1) V. E. Bertrand : *Un critique d'art dans l'antiquité, Philostrate et son école*. Paris, Thorin, 1881.

qui, selon nous, est incapable elle-même de résister à une critique sérieuse et un peu précise. Peu de mots suffiront à le prouver.

La vraie imagination, comme faculté créatrice des œuvres de l'art, n'est pas dans Plotin, pas plus que dans Aristote ou dans Platon. Est-elle dans Philostrate et l'a-t-il comprise et décrite? Pour nous, la réponse est absolument négative. C'est vainement qu'on croit l'avoir trouvée dans le peu de mots qu'il en dit, d'ailleurs épisodiquement, sans prendre la peine de l'analyser. La rattacher à la vraie notion de l'art était hors de la portée du rhéteur. Le vague de son langage et son laconisme ont seuls permis de lui attribuer ce qu'il n'a ni aperçu ni compris.

L'imagination véritable, essentiellement liée à la notion de l'art et qui, sans elle, ne saurait se comprendre *(suprà)*, c'est, il faut bien le rappeler, cette puissance qu'a l'esprit de créer des images qui rendent sensible la réalité invisible, que conçoit la raison, bref d'incarner des idées dans des formes sensibles. Nous n'y reviendrons pas. (*Suprà*, p. 47.)

Qu'on examine les passages de Philostrate où cette faculté, l'imagination φαντασία est opposée à la μίμησις ou *imitation*, on verra qu'il ne s'agit pour lui que d'associer et de combiner deux choses qui, en effet, doivent se combiner et s'associer dans la création de l'artiste : la réalité externe et la réalité interne que fournit le double mode de percevoir des sens et de la conscience. Mais si l'*idée* supérieure qui doit transfigurer l'une et l'autre est absente, il n'y a pas d'œuvre d'art véritable. L'imagination reste une faculté inférieure. C'est le pouvoir qu'a l'esprit d'associer, de combiner, d'agrandir, de changer les rapports.

Nous n'insisterons pas davantage; mais telle que la conçoit Philostrate, l'imagination, n'est toujours, je le répète, que la faculté de combiner des images prises soit à l'intérieur soit

à l'extérieur dans le cercle de la simple réalité physique ou morale.

L'imagination, dit-il, est une ouvrière plus habile que l'imitation φαντασία σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργὸς (Vit. Apoll. VI. 10), — soit, mais que crée-t-elle, que combine-t-elle ? des images avec des sentiments ; elle revêt des sentiments d'images. Tant que l'idée supérieure qui doit donner au tout avec son unité un sens supérieur, n'y apparaît pas, vous n'avez rien qui mérite le nom d'art véritable.

Vous avez l'ouvrière, plus ou moins habile, non l'artiste, la condition, non le but ; un produit artificiel non une création du génie ou du talent. C'est ce que le rhéteur n'a pas vu et ne pouvait voir ni comprendre.

Il aura beau nous dire et répéter que Dieu lui même est le premier peintre ζωγρφάος ὁ θέος qu'il est le grand artiste du ciel ὁ μέγας δ'ονράνου σόφιστης. L'imagination divine crée des êtres avec des idées qui passent dans des formes ; comme Plotin l'avait très bien dit. Or, chez Philostrate, l'idée éternelle et divine, où est-elle ? elle fait défaut.

On n'a que des images auxquelles s'associent des sentiments, des pensées ; on ne sort pas du réel.

Qu'il nous dise : « encore que tous les hommes sont des artistes dans une certaine mesure, que les vrais artistes sont ceux qui savent voir et imiter avec esprit. » On demandera quel esprit ?

De telles pensées rempliraient tout un livre qu'il n'en sortirait pas une théorie de l'Imagination au sens élevé que l'art lui assigne.

Un tel ouvrage justement qualifié : *opus oratorium* ne peut donc avoir fait faire un pas réel à l'esthétique ancienne ni enrichi la Psychologie d'une découverte nouvelle.

II. — LONGIN est beaucoup plus connu par le *Traité du sublime* qui jouit à juste titre, de cette célébrité ; mais c'est toujours également l'œuvre d'un rhéteur. Le sujet n'y est traité qu'au point de vue de l'art oratoire, ou de la beauté du discours, du sublime de l'expression. Celle-ci ne va pas sans la pensée, sans doute. Mais l'idée du sublime elle-même n'est ni approfondie, ni analysée, ni décrite. Le sublime du style ou le style sublime, voilà ce dont il s'agit.

Le sublime défini accidentellement et comme en passant le *grand* et le *parfait*, attend une autre définition. Le rhéteur ne s'y arrête pas.

C'est surtout par ses effets, non en lui-même que l'auteur l'envisage. Ses observations sont très justes, pleines de sagacité mais superficielles.

Des analyses minutieuses et quelquefois subtiles ne remplacent pas une vraie théorie. Il en est de même des *sources* du sublime qui sont à peine et vaguement indiquées. Néanmoins on trouve de très belles pensées, çà et là dans ce traité, sous ce rapport tout à fait digne de la grande école à laquelle il appartient, du disciple d'Ammonius et du condisciple de Plotin. On peut citer comme exemple, ce qui est dit sur l'élévation d'âme nécessaire pour sentir le sublime, sur l'homme, la puissance de l'esprit humain, etc., etc.

Tout le reste est consacré à des observations de détail, à des critiques et à des commentaires, à des citations d'Homère, etc., qui échappent à notre examen. Platon rival d'Homère est jugé par le style.

Nous sommes loin de vouloir rabaisser les mérites d'un écrit à d'autres égards justement admiré ; mais philosophiquement ou esthétiquement parlant, on est loin, il faut l'avouer, de l'Analytique et de la Dialectique de Kant et des traités de Schiller sur le sublime, etc.

CONCLUSION.

La conclusion générale de ce livre est facile à tirer. Elle est d'ailleurs à chacune de ses pages et il serait oiseux ici, de nouveau, d'y insister. Ce qui ressort principalement, c'est que la science du beau, n'existe pas, du moins comme telle, dans la philosophie ancienne. Pour qu'elle existe et se constitue, il faut : 1° qu'elle soit détachée des autres parties de la philosophie avec lesquelles on l'a vue partout mêlée et confondue ; 2° Il est nécessaire pour qu'elle puisse se fonder et s'édifier sur sa propre base, qu'une méthode plus sévère et plus raisonnée, à la fois positive et rationnelle, ait été adoptée, qu'elle soit régulièrement appliquée et suivie ; 3° Cela ne peut se faire qu'autant que le mouvement de la pensée, dans l'ordre à la fois philosophique, moral, religieux et scientifique, aura préparé et amené son avènement, et marqué sa place, et cela en vertu de la logique interne qui préside à la formation et à la succession des systèmes ; 4° enfin, pour qu'il en soit ainsi, il est dans l'ordre des faits que les monuments de l'art et les œuvres de l'art se soient multipliés, qu'ils aient été connus, étudiés et comparés dans leurs formes diverses; que la nécessité se soit fait sentir d'étudier les lois de l'esprit qui les a créées, de remonter à l'idée mère et fondamentale dont ils sont la représentation idéale, l'idée du beau, de la scruter elle-même de nouveau, de l'analyser sous toutes ses formes et de la suivre dans tous ses annexes.

Avant cela, bien des siècles devront s'écouler.

Est-ce à dire que l'antiquité n'ait rien fait pour elle de considérable et de digne d'intérêt ? Une aussi grossière

erreur ne nous sera pas sans doute imputée. Non, les conceptions sur le beau et l'art, comme celles qui sont dans les écrits de ces grands penseurs, Platon, Aristote, Plotin et même de ceux beaucoup moins importants qui ont passé sous nos yeux, ont conservé une toute autre valeur par eux-mêmes que d'être des documents vieillis et bons à consulter, auxquels il ne faut pas au contraire sans cesse revenir, pour s'y retremper et s'y désaltérer. Nous serions bien fâché si ce travail eût laissé une pareille impression dans les esprits de ceux qui auraient bien voulu nous accompagner dans cette longue recherche.

D'ailleurs l'influence qu'a exercée dans les âges suivants, sur les plus grands et les meilleurs esprits ce qui peut s'appeler l'esthétique platonicienne, aristotélicienne, alexandrine, etc., en littérature et dans les beaux arts à toutes les époques, serait là pour donner à cette opinion un éclatant démenti. Cette influence, il y aurait un haut intérêt à la suivre elle-même, à l'étudier et à l'apprécier. Mais ce serait dépasser les limites de notre entreprise.

L'ESTHÉTIQUE D'ARISTOTE

ET LA CRITIQUE CONTEMPORAINE

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE ET CRITIQUE

SUR LES PRINCIPAUX AUTEURS QUI, DEPUIS UN SIÈCLE, ONT TRAITÉ DE L'ESTHÉTIQUE D'ARISTOTE

Nous les rangeons en plusieurs classes : 1° les historiens de la *philosophie*; 2° les historiens de l'*esthétique*; 3° les auteurs de *traités spéciaux* ou de *monographies* sur cette partie de la doctrine aristotélique; 4° ceux, enfin, *esthéticiens* ou autres, qui n'ont abordé le sujet qu'indirectement, mais l'ont envisagé au point de vue philosophique.

I. Les historiens de la philosophie. — Il est à remarquer que l'esthétique d'Aristote est tout à fait omise chez les premiers historiens de la philosophie. En ce siècle comme à la fin du précédent, Brucker, Stanley, Tiedemann, Tennemann, Rixner, de Gérando, Ritter même depuis, se croient dispensés d'en parler, parce qu'ils la regardent sans doute comme appartenant exclusivement à l'histoire littéraire. Il n'en est plus de même des plus récents de ces historiens; ceux-ci comprennent mieux le lien secret on visible qui existe entre toutes les parties de la doctrine du grand philosophe et leur solidarité. Les progrès d'ailleurs de la science du beau et de la philosophie de l'art, en appelant l'attention sur les monuments du passé, ne permettent plus de laisser subsister cette lacune sans essayer au moins de la combler. Un aperçu des idées d'Aristote sur le beau et l'art, ainsi que l'examen des bases de sa *Poétique*, devient le complément nécessaire de l'exposé du système. Et, de fait, Aristote lui-même n'a-t-il pas désigné, dans sa division des sciences, l'art ou la poétique (ποιητικὴ τέχνη) comme une des parties intégrantes de la connaissance humaine? (*Métaphysique*, VII.)

A notre connaissance, c'est *Ch.-G. Brandis* qui, le premier, a donné une attention sérieuse et une place suffisante à cette portion de la philosophie péripatéticienne dans son *Histoire de la philosophie gréco-romaine*[1]. Le savant historien, auquel on doit tant pour la connaissance du véritable Aristote, avoue qu'il est difficile de reconstituer sa philosophie de l'art, « opération délicate, dit-il, livrée à la conjecture ». Il l'essaye cependant; mais tout en usant d'une sage réserve, il ne peut se dégager de la préoccupation des idées contemporaines. En ses jugements se reflètent les derniers systèmes. Ainsi la mimèsis est expliquée dans un sens qui nous semble plutôt kantien, fichtéen, presque hégélien. (Voir p. 155 [1].) La vérité de la notion (*die Wahrheit*

1. *Handbuch der griechisch-römisch Phil.* 3. Theil. Berlin, 1860.

*

der Begriffs) est ce que l'art doit imiter. C'est aussi l'universel dans le particulier, la participation à la *libre activité*. Kant ou Fichte ne dirait pas autrement. Et la *katharsis*, qu'est-elle? « C'est la délivrance des affections égoïstes (p. 169), la conscience du moi et de son activité libre. » (*Ibid.*) Si c'est la pensée d'Aristote, ce n'est toujours pas ainsi qu'il se serait exprimé. — Le principe de la division des arts emprunté à la même source ne nous paraît pas plus exactement formulé dans l'esprit de la philosophie ancienne. (*Ibid.*)

On ne s'attend pas à voir passer en revue ici tous les travaux d'histoire qui ont été publiés en ce siècle sur la philosophie ancienne et qui ont renouvelé ou modifié la connaissance que l'on avait de ses systèmes. Nous nous bornons à l'historien qui a su si bien les résumer et les utiliser pour en composer une œuvre qui est pourtant bien la sienne, monument remarquable de science et d'érudition difficile à surpasser, mais dont la critique cependant, à nos yeux, laisse à désirer, parce qu'elle manque trop souvent de la netteté et de la décision qu'on doit attendre d'un juge impartial, mais non indifférent. Quoi qu'il en soit, M. *Ed. Zeller*, à la fin de son exposé de *la Philosophie d'Aristote* (p. 767-789), consacre à sa théorie de l'art (*Kunst-theorie*) des pages où se font reconnaître ses mérites habituels d'intelligence profonde des matières qu'il traite, de sagacité à démêler ce qu'il y a de vrai et de solide dans ce qui a été dit avant lui, aussi de conjectural et de purement vraisemblable en des problèmes où il est difficile de se prononcer catégoriquement. Il passe en revue les points principaux de la théorie d'Aristote : 1° la notion du *beau*; 2° le principe d'*imitation*; 3° l'effet produit par l'*art*, la purification des *passions*; 4° la division des *arts*; 5° la théorie de la *tragédie* et de l'*épopée*. Nous n'avons pas à examiner sur chacun de ces points si sa manière de voir est conforme à la nôtre ou plutôt vice versa. Ce qui surtout nous intéresse est de le voir nettement ici prendre parti contre l'opinion commune, celle de presque tous les historiens et des critiques, qui fait dériver la théorie de l'art d'Aristote de sa conception du beau; ce qui non seulement est une erreur, mais nuit à l'intelligence de sa doctrine entière sur l'art et la poésie. La raison que donne l'éminent historien, d'accord avec Döring (*infra*), c'est : qu'Aristote n'a pas suffisamment déterminé l'idée du beau dont la forme chez lui varie et reste indécise; que conséquemment il ne pouvait en faire la base de la théorie de l'art. Une seconde preuve c'est qu'au début de la *Poétique* il n'en parle pas. Cela, selon nous, est d'une parfaite justesse et confirme notre opinion. Nous ne suivrons pas M. Zeller dans sa manière de comprendre et d'expliquer les autres points, en particulier l'*imitation* et la *katharsis*. Nous maintenons contre lui ce qui a été dit de l'*idéal*, tel que l'entend Aristote, que l'auteur nous paraît trop rapprocher de l'idéal esthétique moderne ou contemporain. Quant à la *katharsis* sur laquelle ses distinctions nous semblent fort justes, la solution, qui peut paraître un peu vague, a le mérite d'être donnée sous forme dubitative et comme simplement vraisemblable.

Ce qui prouve bien qu'à mesure que l'on avance vers l'époque actuelle, l'importance philosophique de cette partie de la doctrine d'Aristote est mieux comprise des historiens de la philosophie, c'est qu'elle prend place dans les manuels ou les résumés qui sont destinés à l'enseignement. Nous ne pouvons mieux faire que de citer

à ce sujet le livre, à juste titre très estimé et suivi dans les universités, du docteur *Schwegler*, *Gesch. der griech. Phil.*, p. 335-345. L'exposé du système d'Aristote se termine par sa doctrine sur l'art et la poésie. Le savant historien nous paraît aussi dans son exposé et sa critique se rapprocher trop des nouveaux systèmes.

On pourrait également signaler *Uberweg*, qui, dans son savant Compendium (*Grundriss der griech. Phil.*, 50) de la philosophie ancienne, n'a pas omis cette partie du système d'Aristote. La note très instructive et très détaillée qu'il consacre à la *katharsis*, où figurent les principales solutions données à ce problème, est du moins très bonne à consulter.

En France, nous aurons plus loin à examiner les auteurs qui ont cru devoir s'occuper plus ou moins spécialement de cette partie de la doctrine d'Aristote. Mais ici nous ne pouvons omettre le chef d'une école que nous n'avons pas à juger, mais qui, on ne peut le nier, a rendu tant de services à l'histoire de la philosophie ancienne et moderne. *V. Cousin*, qui fut le promoteur de tous ces travaux, dans son *Histoire générale de la philosophie*, 7e leçon, comparant Aristote à Platon, n'a pas oublié dans ce parallèle ce qui a trait à l'esthétique aussi bien qu'aux autres parties du système. Son jugement n'est pas sans valeur et mérite d'être rapporté. « Son esthétique (d'Aristote) est à moitié empirique. L'art n'y est que l'imitation de la nature. De là la théorie célèbre opposée au beau idéal du platonisme. Pour la tragédie, il ne fait que réduire en maximes la pratique des tragiques, surtout celle de Sophocle, dans l'*Œdipe roi*. Il suit l'art grec. Platon avait entrepris de le diriger. »

On ne voit guère ce qui est à retrancher de ce jugement. Ce qui vient après n'est aussi que trop réel. « Au XVIIe siècle, on en a fait un livre absurde et funeste en en tirant des règles absolues qu'on a prétendu imposer au théâtre moderne. » On ne peut guère y contredire, sauf pourtant ce qui est absolu dans ces règles (*supra*).

On verra plus loin comment le même sujet est traité dans cette école par quelques-uns des disciples du maître ou de ses successeurs.

Parmi les Manuels, nous distinguons chez les dissidents M. *Ch. Renouvier* (*Manuel de la philosophie ancienne*). Plusieurs pages y sont consacrées à ce que l'historien appelle les *essais esthétiques d'Aristote* (t. II, p. 185-189). Les observations de détail ne manquent pas de justesse. Les unités sont bien jugées, etc. Certaines assertions sont plus contestables. Est-il vrai que la méthode d'Aristote soit uniquement fondée sur l'observation; que ses règles ne soient qu'une généralisation des faits; qu'il ait composé plutôt la théorie de l'art grec que celle de l'art éternel? On a vu ce qu'il a de trop absolu dans ce lieu commun (*supra*).

« La tragédie et la comédie sont utiles et propres à modérer les passions » est aussi un peu superficiel. Mais nous n'insistons pas. Il nous suffit que l'importance d'Aristote comme esthéticien soit reconnue chez ces nouveaux historiens.

II. Les historiens de l'esthétique. — Une science qui n'existe pas ou qui, confondue avec d'autres sciences, n'a pas d'existence distincte, est aussi sans histoire. Il en a été ainsi de l'esthétique tant qu'elle a été considérée comme partie intégrante de la morale, de la psychologie ou même classée parmi les belles-lettres. Depuis qu'elle a con-

quis sa place et son indépendance, que de nombreux travaux, en particulier ceux des plus illustres penseurs, sont venus encore mieux attester son existence et marquer ses progrès, elle aussi a fini par avoir ses historiens. On ne s'est plus contenté des courts aperçus, des mentions détachées ou éparses des esthéticiens au début ou dans le cours de leurs ouvrages, obligés qu'ils se croient de jeter un coup d'œil sur leurs devanciers. On a voulu connaître plus exactement et en détail ce qui avait été pensé, dit ou écrit sur des matières si intéressantes, sur le beau et l'art, à toutes les époques. Il est même des esthéticiens qui ont cru que cette histoire devait servir de base à une esthétique nouvelle (*infra*). De là chez nos voisins des œuvres très estimables de ce genre, et que nous avons eues sous les yeux dans notre travail.

Par cela même qu'ils ont été par nous souvent cités et critiqués, il n'est pas sans intérêt ici de les faire connaître plus particulièrement.

Trois de ces auteurs méritent surtout notre attention : Ed. Müller, Robert Zimmermann et Max Schasler. Le premier est l'auteur d'une *Histoire des théories de l'art chez les anciens*; le second, d'une *Histoire de l'esthétique comme science philosophique*; le troisième, d'une *Histoire critique de l'esthétique devant servir de base à l'esthétique comme philosophie du beau et de l'art.*

1° Le livre de *Ed. Müller* [1] jouit encore aujourd'hui de l'estime méritée des savants. C'est le premier ouvrage de ce genre où la théorie d'Aristote sur l'art ait été exposée en détail et appréciée d'une manière sérieuse. Aux yeux de l'auteur, « Aristote est le fondateur d'une théorie de l'art indépendante » (t. II). Il est aussi le point culminant de l'esthétique ancienne. Nous n'avons pas à y contredire. Seulement le cadre tracé pour l'exposé de la théorie *aristotélienne* nous paraît beaucoup trop vaste et tout à fait artificiel. Qu'on essaye de reconstruire la doctrine d'Aristote, dans ses traits généraux, rien de mieux. Mais que l'auteur de la poétique soit obligé de répondre catégoriquement à une série de questions (qu'il n'a pas soulevées), dont l'ensemble forme toute une philosophie de l'art dans un ordre régulier, comme celles-ci : 1° l'origine de l'art dans l'âme humaine; 2° l'enthousiasme; 3° l'imagination; 4° l'instinct d'imitation; 5° le but et les lois de l'art; 6° les lois particulières de l'art, etc., pour terminer par un examen sommaire de la théorie d'Aristote sur la tragédie, n'est-ce pas construire un édifice moderne avec des matériaux à peine suffisants pour en poser les assises? On est réduit à combler les vides par des conjectures et des hypothèses, à recourir à des déductions et à des inductions forcées.

Ainsi, par exemple, Müller veut-il prouver que la mimésis d'Aristote c'est l'imitation de l'*humanum* en général (*des allgemeines Menschlichen*, p. 144), il s'attachera longuement à montrer avec deux ou trois textes qu'Aristote admet d'autres sources de l'activité poétique que l'imitation, savoir : l'enthousiasme, l'inspiration, la mélancolie, ce qui peut être vrai, mais ne prouve rien. Tout cela, laborieusement induit ou déduit, est de la maïeutique historique. A l'estimable historien, je ne puis me dispenser de faire une autre objection. S'il est vrai, comme il le prétend, que la théorie de l'art chez Aristote dérive de sa conception du beau, ce qui, à nos yeux, est une erreur grave, comment se fait-il que lui-même ne l'ait pas placée cette

1. *Die Theorien der Kunst bei der Alten,* von Ed. Muller, 1833-1835.

idée du beau avant celle de l'art, au lieu d'en faire une sorte d'appendice à la théorie de l'art?

Il y a là un vice de logique et de méthode qui saute aux yeux. Cela rend aussi tout à fait vague et peu intelligible la comparaison avec Platon qui vient après. Mais nous n'insisterons pas sur les défauts d'un livre qui a tant de qualités, qui renferme tant d'observations justes et de détails instructifs, qui a ouvert la voie et est encore aujourd'hui très utile à lire et à consulter.

2° L'ouvrage de M. *R. Zimmermann*, d'une date plus récente (1853-1855)[1], a le mérite d'être la première histoire générale de l'esthétique, qui embrasse toutes les époques. Nous ne contesterons pas à l'auteur les qualités très estimables qui le distinguent, le soin consciencieux qu'il met à faire connaître toutes les grandes doctrines, le désir d'être impartial envers celles qu'il n'approuve pas au point de vue de son système. Car d'abord lui-même est esthéticien. Il a composé une esthétique sous ce titre : l'Esthétique comme science de la forme (*Formwissenschaft*). Ce livre est, comme le titre seul l'indique, d'un disciple de Herbart. Il est déjà à craindre que l'esthétique dans son histoire ne passe tout entière sous les fourches caudines du herbartisme. Naturellement l'historien et le théoricien doivent chercher à se mettre d'accord; cela est très louable. Mais que l'historien travaille au service du théoricien, cela ne peut plus être approuvé. Ce n'est plus ce qu'on attend, du moins d'un véritable historien. M. Zimmermann n'a pas su échapper à ce défaut. Toute son histoire de l'esthétique comme science de la forme, est conçue et exécutée au point de vue le plus exclusif de la philosophie herbartiste. Toutes les théories esthétiques anciennes et modernes y subissent ce joug et sont jugées d'après ce critérium. Aristote et Platon aussi bien que Kant, Hegel, etc., doivent endosser cette livrée.

L'auteur a consacré à Aristote un long et important chapitre. Bon gré mal gré, le grand penseur, l'auteur de la *Poétique* sera le précurseur de Herbart et par conséquent aussi de Robert Zimmermann.

A ce titre la formule du système lui sera d'abord appliquée. Ainsi en sera-t-il de la définition du beau. Assez bien exposée d'abord telle que le Stagyrite lui-même l'a donnée, elle devra se métamorphoser entre les mains de l'habile exégète en celle de la forme. Nous ne nions pas qu'il ne le fasse très ingénieusement, mais est-ce ainsi que doit procéder un historien? Voyez ensuite la conséquence. Le beau, pour Aristote, c'est la forme. Soit, mais alors pour Platon que sera-t-il? Les deux philosophes s'accordent sans doute, mais ils diffèrent aussi et s'opposent. Platon devra endosser le terme opposé qui est la matière. Et voilà Platon matérialiste. Cela déroute bien un peu le lecteur; mais l'historien esthéticien est aussi logicien.

Nous n'inventons pas et le passage est assez curieux pour être cité. Ce spécimen de la manière d'exposer et de juger le philosophe ancien suffira pour faire apprécier l'ensemble (p. 61).

« Le beau consiste, dit l'historien, dans la mesure *ramenée à la forme*. Par là Aristote est le père des purs *formalistes* dans l'esthétique, comme Platon, malgré le prix qu'il attache lui-même à la forme seule, est l'auteur des *matérialistes* esthétiques ou des philoso-

1. *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, von Dr Robert Zimmermann. Wien, 1858.



phes de la beauté matérielle. Entre les deux partis oscillent dans notre histoire les deux plateaux de la balance. »

Veut-on savoir comment est appréciée la mimésis? Le voici (p. 63) : « L'*imitation* pour Aristote ne se borne pas à une reproduction de la nature, elle en est un achèvement. » Très bien. « C'est le *non-être qui s'efforce d'arriver à l'être.* » Soit encore, mais Platon est *naturaliste*, Aristote dénaturalise la nature pour l'idéaliser. Cette idéalisation n'efface pas l'individuel (p. 65) : « L'esprit de l'absolu (*der Geist des Absolutes*), la substance, etc. »

Suit un exposé fantaisiste, dans ce style, de la doctrine aristotélique où l'*apparence* et l'*être* offrent un combat de géants de ces deux points de vue. » Puis une longue digression métaphysique sur l'*individualisme* et le *monisme* où pas un mot n'est cité d'Aristote.

Le principe de l'imitation, la *katharsis* sont expliqués avec la même méthode et dans la même langue. En vain on se fatigue à suivre l'auteur dans ce champ d'*abstractions* et de déductions stériles, où l'auteur de la Poétique, ainsi travesti, est impossible à reconnaître. On ne peut pousser plus loin l'abus d'une telle méthode.

3° De l'école de Herbart on passe dans celle de Hegel avec M. Schasler[1]. Du moins, si son *Histoire critique de l'esthétique* n'est pas d'un vrai disciple, c'est celle d'un *semi-hégélien*. Aristote et Hegel sont par lui proclamés les maîtres de la génération actuelle (Dédicace). Il ne suit pas, il est vrai, en tout point, Hegel. Sa méthode, qui lui paraît devoir servir à fonder et à renouveler les sciences et la philosophie, a pour but de réconcilier les deux grands systèmes qui partout sont en lutte dans l'histoire, l'*idéalisme* et le *réalisme*, qui doivent s'accorder et se donner la main. On aura un système nouveau d'esthétique qui pourra s'intituler *réelidéalisme*, *Realidealismus*.

Or, Aristote lui paraît dans l'antiquité le représentant naturel de cette méthode et de ce système. Nous ne le contesterons pas. On conçoit même qu'à ce titre une place étendue lui soit accordée dans l'esthétique ancienne. Nous-même l'avons réclamée. Mais il y a loin de là à reconstituer pour Aristote une esthétique complète, régulière et systématique, à extraire du peu qui reste sur ce sujet de ses écrits, des réponses à toutes les grandes questions que la science du beau contient et qui sont loin d'être encore aujourd'hui résolues. Or, qu'on jette les yeux sur le simple programme que l'auteur met sous nos yeux en tête de son livre, quelle richesse, quelle abondance! Rien n'y manque; pas une lacune ne s'offre qui laisse quelque chose à désirer. Rien n'interrompt la marche régulière de la dialectique qui a distribué toutes les matières. Aristote a tout vu, ou prévu, ou, au moins, tout pressenti. Tout est chez lui sinon formellement, virtuellement, implicitement sinon explicitement. Il a tout compris, tout expliqué, fourni la clef pour résoudre toutes les énigmes, aucun problème ne reste sans réponse. Ainsi en est-il de la théorie du beau, de celle de l'art en général, des arts particuliers, de leur système, de chaque art depuis la poésie jusqu'à la danse. Rien qu'il n'ait au moins deviné. Nous nous sommes maintes fois élevé contre cette méthode; mais c'est ici vraiment dépasser les bornes. Et dans quelle langue l'auteur fait-il parler Aristote? On en a vu plus haut un échantillon à propos de la

1. *Kritische Geschichte der Aesthetik, Grundlegung für die Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst,* von Dr MAX SCHASLER. Berlin, 1872.

katharsis (p. 72). Quant à nous, nous aimerons mieux un Janus à double face, antique par un côté, moderne par l'autre, que cette figure composite d'Aristote, où se mêlent sans se fondre ensemble des traits péripatéticiens et hégéliens qui ne peuvent s'accorder, quelque habileté qu'ait mise l'artiste à les réunir pour les accommoder à son idéal [1].

III. Spécialistes et monographes. — Plusieurs traités spéciaux ont été publiés en Allemagne sur l'esthétique d'Aristote. Ne les ayant pas tous sous les yeux, nous nous attacherons aux principaux.

Le plus complet et le plus considérable est celui de Döring (*la Théorie de l'art d'Aristote*), publié en 1876 [2]. Ce livre est, en effet, du plus haut intérêt et fait grand honneur à celui qui en est l'auteur. On ne peut nier chez celui-ci une connaissance parfaite d'Aristote et de sa philosophie, l'intelligence complète nécessaire à quiconque veut en expliquer la moindre partie. Mais cela précisément, selon nous, a pu l'égarer.

Lui aussi a voulu voir, dans la *Poétique* et dans les rares fragments qui nous restent sur l'art et sa théorie, tout un système, raisonné, combiné, achevé, précisé de tout point, qu'on peut reconstruire à l'aide de quelques textes en s'appuyant sur les grands principes de la métaphysique aristotélicienne. Encore une fois nous nous plaisons à reconnaître toute la science et l'habileté ingénieuse dont l'auteur a fait preuve dans la manière dont il a cru pouvoir conduire à bonne fin cette entreprise. La critique surtout à nos yeux est excellente; la discussion qui porte sur les prédécesseurs (Teichmüller) ne laisse rien à désirer. A la suite de l'ouvrage sont placés des *Appendices* sur la *terreur* et la *pitié*, la *katharsis* et son historique d'une grande instruction et propre à éclairer chacun de ces points. Il n'en est pas de même pour nous de l'exposé dogmatique et des jugements qui l'accompagnent. Tout ce plan longuement tracé et péniblement rempli où l'on voit la théorie de l'art d'Aristote construite d'après les quatre principes de la métaphysique (forme, matière, cause efficiente, cause finale), est-il d'accord avec la méthode empirique et fragmentaire d'Aristote? Qui ne voit combien cet échafaudage est peu solide et artificiel? Tout au plus peut-on accorder à l'auteur ce que, dans sa Préface, il appelle lui-même des substructions; mais l'édifice complet où est-il? Que dire, par exemple, de la gradation des arts, de cette échelle construite *a priori*? Il nous est impossible de reconnaître ici Aristote et ce qu'avec raison, sauf réserves, on peut appeler son empirisme. Tout cela, selon nous, est conjectural, péniblement déduit de quelques textes ramassés çà et là et interprétés d'après le système.

L'auteur aussi dans ses jugements est, selon nous, souvent trop kantien, herbartiste ou hégélien. En tout cas, sa langue est trop moderne, ainsi ; passe encore sur la finalité immanente (*Zweckmässigkeit*) qui sert de guide à Aristote. Il n'en est plus de même du

1. Nous avons rendu compte ailleurs, d'une façon plus détaillée, de ce livre dont nous sommes loin de méconnaître du reste tous les mérites ; c'est, en effet, malgré ses défauts, une œuvre considérable de science et d'intelligence philosophique, très utile à l'avancement de cette science, mais qui attend son historien. Voir *Revue philosophique*, 1er juin 1876.

2. Kunstlehre von Aristoteles.

reste. Je n'irai pas plus loin. Döring, à nos yeux, a le grand mérite d'avoir démontré que le vrai caractère de l'esthétique d'Aristote, c'est d'être un hédonisme moral. On regrette seulement qu'il s'y soit trop attaché, qu'il n'ait pas vu que ce n'est qu'un point de vue encore inférieur et un moment dans le développement de la science du beau et de l'art.

On doit lui savoir gré aussi d'avoir démontré victorieusement ce qu'avait déjà indiqué avant lui Schleiermacher (*Æsthetik*, Introd.), que, chez Aristote, la théorie de l'art est séparée de celle du beau malgré les rapports secrets qui les unissent, ce qui, nous ne saurons trop le répéter, est un point capital pour l'intelligence de l'esthétique péripatéticienne chez Aristote et ses successeurs.

Nous ne pouvons omettre dans cette revue ce qu'a écrit sur ce sujet (*la Philosophie de l'art d'Aristote*) un penseur original, dont on peut ne pas approuver les hardiesses et répudier la méthode, mais dont on ne peut nier la portée d'esprit philosophique, ainsi que la science et le talent dans l'exposé de ses idées et la vigueur de sa polémique, esprit fécond en vues élevées et en hypothèses ingénieuses, qui a, au moins, le mérite d'avoir, sur quelques points, renouvelé la critique des anciens systèmes. *G. Teichmüller*, dans ses Nouvelles Études (*Neuen Studien*) a aussi émis sur la philosophie de l'art d'Aristote des vues et des jugements que nous regrettons ne pouvoir ici examiner et discuter.

Il est un seul point que nous tenons ici encore à constater, la faiblesse de la thèse qu'après tant d'autres il soutient sur ce point si légèrement admis par la plupart des auteurs : à savoir que la théorie de l'art d'Aristote a pour objet et pour but la beauté (*Die Schönheit ist Ziel der Kunst*). Nous le renvoyons à l'argumentation en règle dirigée contre lui par l'auteur précédent et qui, selon nous, ne laisse rien à désirer.

Inutile de signaler chez cet auteur sa constante habitude de se servir d'une terminologie toute moderne empruntée aux derniers systèmes quand il s'agit des anciens ou des Grecs. Nous lui ferons seulement une simple question à ce sujet. S'il est vrai, comme il le dit, que la terminologie d'Aristote, en ce qui est du beau et de l'art, manque de consistance et varie souvent selon les endroits où il l'emploie, comment n'a-t-il pas vu, lui, l'auteur allemand, que trop préciser comme il le fait la pensée du philosophe grec c'est risquer de la défigurer?

Un autre écrivain allemand, M. *Froschammer*, doué d'un rare esprit philosophique et dont on ne contestera pas non plus le savoir et le talent, a publié un livre sur *les Principes de la philosophie d'Aristote et sur le rôle de l'Imagination dans cette philosophie* [1] qui se rattache en partie à notre sujet. On sait que lui-même est l'auteur d'un système où l'imagination comme faculté divine est la créatrice de l'univers [2]. Dieu est artiste, le monde une œuvre d'art. Cela n'est pas bien nouveau. Mais le métaphysicien en fait la base de tout un système que nous n'avons pas à examiner. Il s'agit pour lui de prouver qu'Aristote comme du reste Spinosa et Leibniz sont partis du même principe. Pour ce qui est d'Aristote, il s'exprime ainsi : « L'imagination est

1. *Uber die Principien der Aristotelischen Philosophie und die Phantasie in derselben*. München, 1881.
2. *Die Phantasie als Urheberin der Welt*.

le principe de la forme et de la fin (cause finale) qui relie toutes les parties du système d'Aristote dans sa conception de l'univers.

Nous ne voulons pas le contredire, mais nous donnons sa méthode aussi comme un échantillon de cette maïeutique historique que nous combattons, dont on a, on le voit par tout ce qui précède, si étrangement abusé et qui est loin d'être aujourd'hui abandonnée.

L'auteur l'avoue lui-même, et il expose ainsi son procédé : « Quand nous arrivons, dit-il, à préciser (p. 108) l'action de l'imagination dans le sens objectif et subjectif comme principe d'unité de la conception de l'univers chez Aristote, il ne s'agit pas simplement d'exposer ce qu'Aristote lui-même soutient et expose précisément, mais aussi ce qui reste non développé dans ses écrits et ce qui s'offre comme conséquence, ou ce qui reste au fond comme supposition. »

Il est clair qu'avec cette méthode on peut faire accoucher la philosophie d'Aristote d'une Muse qui sera l'Imagination elle-même deux mille ans après le Stagyrite.

On conçoit aussi la latitude que va se donner l'auteur pour démontrer sa thèse. Nous citerons seulement les points principaux qui sont donnés comme titres de ses chapitres : 1° l'Art comme analogie générale dans l'explication philosophique du monde; 2° le Principe de la forme et de la fin ou l'imagination comme principe d'unité de la conception de l'univers; 3° l'Objectivité de la philosophie d'Aristote.

Quant à l'imagination comme faculté créatrice des œuvres de l'art chez Aristote, son existence est-elle oui ou non démontrée?

L'auteur qui, du reste, expose assez clairement ce point de la psychologie aristotélique, nous paraît plutôt éluder la question que la résoudre. Il a tort, selon nous, d'y mettre cette réserve et de s'arrêter en chemin. Qui l'empêche de la déduire par voie de conséquence?

IV. Divers auteurs (*esthéticiens*, *poètes*, etc.). — Nous devons ici la première place aux esthéticiens. Quelles que soient, en effet, la nouveauté et l'originalité de leurs conceptions, chacun d'eux ne peut guère se dispenser de jeter un coup d'œil sur ce qu'ont fait ses devanciers. Ne fût-ce que pour les réfuter s'ils le contredisent, ou pour se féliciter s'ils s'accordent avec lui, il doit les citer et les apprécier, du moins les plus en renom et qui jouissent de plus d'autorité. Il en est ainsi d'Aristote et de Platon. Leurs noms figurent en première ligne dans les préfaces et à divers endroits de l'exposé des doctrines. Il y aurait de l'intérêt à parcourir les jugements que portent ces esthéticiens sur l'auteur de la *Poétique*. Mais c'est une tâche que nous ne saurions entreprendre et ce serait d'ailleurs revenir en partie sur ce qui a été dit.

Mais pour montrer, sur le point particulier qui nous occupe, comment s'est inaugurée cette ère nouvelle de la critique contemporaine, nous croyons devoir rappeler le jugement porté sur Aristote par quelques-uns des plus illustres écrivains de cette époque, en Allemagne en particulier.

I. — Lessing est le premier qui, ouvrant à la critique une voie nouvelle, ait donné d'Aristote mal connu et de son œuvre incomprise une intelligence meilleure dégagée du préjugé traditionnel. De cette épreuve Aristote, loin d'être sorti diminué, semble plutôt y avoir gagné. Il n'en est que plus admiré de l'écrivain allemand. A la façon dont il s'exprime, il serait plutôt à craindre qu'un nouveau culte moins

aveugle ne remplaçât l'ancien et qu'à l'infaillibilité des règles tant de fois proclamées ne succédât une autre infaillibilité. Ce passage est connu, mais il est bon de le rappeler.

« J'ai tiré de la méthode et des principes de la *Poétique* d'Aristote mes propres pensées. Je n'hésite pas à déclarer que je tiens l'ouvrage pour aussi infaillible (*unfehlbär*) que les Éléments d'Euclide. Ses principes sont aussi vrais et aussi certains. Seulement, peut-être, ils sont moins faciles à comprendre, et par conséquent plus exposés à la chicane. En particulier sur la tragédie, je crois pouvoir prouver sans réplique qu'elle ne peut s'écarter de la ligne exacte tracée par Aristote sans s'éloigner d'autant plus de la perfection. » (*Hamburg. Dram.*, § 74.)

Qu'y a-t-il de vrai et d'exagéré dans ce jugement? en quoi doit-il être modifié? On peut le voir par ce qui précède.

Nous préférons de beaucoup les réflexions autrement profondes et vraies du plus grand poète tragique de l'Allemagne et comme esthéticien disciple de Kant.

Comme elles concordent dans leur généralité avec les idées émises dans notre travail, on nous permettra de les citer *in extenso*. C'est à Goethe qu'il s'adresse dans sa *Correspondance* :

Schiller. — « J'ai relu avec le plus grand plaisir la *Poétique* d'Aristote. C'est une belle chose que la raison dans sa plus haute manifestation. Il est très remarquable comme Aristote s'en tient simplement à l'expérience, et, par là, si l'on veut, il est trop matériel. Mais il n'en marche que sur un terrain plus solide. C'est aussi une lecture qui me repose l'esprit que de voir avec quelle libéralité il prend sous sa protection les poètes contre les raffinements et les subtilités de la critique. Il va toujours à l'essentiel et, dans tout le reste, il est si large qu'a plusieurs endroits, j'en suis resté étonné. Mais en outre, toute sa manière d'envisager la poésie et en particulier celle des poètes qu'il affectionne, est si vivifiante (*belebend*) que je l'examinerai de nouveau de plus près, surtout à cause de certains passages importants que je ne comprends pas bien, etc. »

« Je suis très content d'Aristote et non seulement de lui, mais de moi. Il arrive rarement qu'après la lecture d'un écrivain, d'un esprit aussi sobre (*nuchtern*) et d'un froid législateur, on ne perde pas la paix intérieure. Aristote est un vrai juge des Enfers (*Höllenrichter*) pour tous ceux qui, ou s'attachent servilement à la forme extérieure, ou s'élèvent au-dessus de toutes les formes. Il doit jeter constamment ceux-là en contradiction par la manière libérale et élevée de son esprit. Car ce qui est manifeste c'est combien plus il s'agit pour lui de l'essence des choses que de toute la forme extérieure. Quant à ceux-ci, il doit les effrayer par la rigueur avec laquelle de la nature de la poésie et de la tragédie en particulier il déduit sa forme invariable. Je comprends la mauvaise position où il a mis les commentateurs, les poètes et les critiques français. Aussi, ont-ils toujours tremblé devant lui-même, comme des écoliers devant la verge du maître. Shakespeare, tout en péchant réellement contre ses règles, serait beaucoup mieux accueilli auprès de lui que toute la tragédie française.

« Quoi qu'il en soit, je suis très content de ne l'avoir pas lu plus tôt. Je me serais privé d'un grand plaisir et de tous les avantages qu'il me procure maintenant. Il faut déjà comprendre parfaitement les idées principales si l'on veut le lire utilement. Si l'on ne connaît pas déjà

très bien la chose dont il traite, il est dangereux de prendre conseil auprès de lui.

« Mais il ne peut être entendu ni apprécié d'une manière sûre. Toute sa conception de la tragédie s'appuie sur des principes empiriques. Il a une masse de tragédies sous les yeux que nous n'avons pas sous les nôtres. Il raisonne d'après cette expérience, et il nous manque en grande partie la base de son jugement. Presque jamais il ne part de l'idée, mais toujours du fait, de l'œuvre d'art, du poète et de la représentation. Si ses jugements, dans leur essence principale, sont de véritables règles de l'art, nous en sommes redevables à cet heureux hasard, qu'il existait alors des œuvres d'art qui, par le fait, réalisaient ou pouvaient représenter leur espèce dans un cas individuel.

« Si l'on cherche, chez lui, une philosophie de la poésie comme on peut l'exiger d'un esthéticien moderne, non seulement on sera trompé, mais on devra se moquer de sa manière rapsodique et de la singulière succession de ses règles tout à fait particulières, des maximes (*Satzungen*) logiques, prosodiques, rhétoriques, poétiques, lorsqu'il va jusqu'au détail des voyelles et des consonnes. Mais si l'on songe qu'il a devant lui une tragédie individuelle et qu'il analyse sous toutes les faces qui peuvent être considérées, tout s'explique facilement et l'on est très satisfait de ce que, dans cette circonstance, tous les éléments dont peut être formée une œuvre poétique soient récapitulés.

« Je ne m'étonne pas, d'après cela, qu'il donne la préférence à la tragédie sur le poème épique, car, à ce qu'il croit, quoiqu'il s'exprime en termes peu affirmatifs, la valeur propre et objective de l'épopée n'est pas pour lui méconnue et rabaissée ; mais comme juge et comme esthéticien, il doit être satisfait, surtout de cette espèce d'art dont la forme est plus fixe et sur laquelle on peut porter un jugement absolu. Or cela est manifestement le cas pour la tragédie telle qu'elle existait dans les modèles qu'il avait sous les yeux. La tâche plus simple et plus déterminée du poète dramatique se laisse d'autant plus facilement comprendre et formuler qu'elle offre à la raison une technique plus parfaite, précisément parce que l'étude est plus courte et son étendue moindre. En outre, on voit clairement que sa prédilection pour la tragédie vient d'une intelligence plus claire de celle-ci, de ce qu'il ne connait de l'épopée proprement que les lois générales de la poésie, qui lui sont communes avec la tragédie, et non les règles spécifiques par lesquelles elle s'en distingue. C'est pour cela qu'il pouvait dire que l'épopée est renfermée dans la tragédie et que celui qui sait juger de l'une, peut aussi parler de l'autre, car tout ce qui est en général de l'action poétique dans l'épopée est contenu dans la tragédie. (*Das allgemeines Pragmastiche poetische.*)

« Il y a dans ce traité des contradictions apparentes, mais qui, à mes yeux, lui donnent encore plus de prix, car elles me confirment dans l'opinion que l'ensemble ne se compose que d'aperçus détachés sans qu'aucune idée théorique préconçue y soit en jeu. On peut aussi beaucoup mettre sur le compte du traducteur.

« Je me réjouis de pouvoir causer plus en détail de cet écrit quand vous serez ici.

« Que dans la tragédie il accorde la principale importance à la contexture des événements, c'est avoir frappé juste sur la tête du clou, *ist richt den Nagel auf den Kopf getrofen.*

« Quand il compare entre elles la *poésie* et l'*histoire* et qu'il accorde

à celle-là une plus grande vérité qu'à la seconde, ce jugement de la part d'un homme d'une raison aussi positive m'a beaucoup réjoui. C'est aussi un trait plein de finesse que cette remarque : à savoir que les anciens ont fait parler leurs personnages plus en politiques, les modernes plus en rhéteurs.

« Ce qu'il dit de l'avantage des noms historiques pour les personnages dramatiques est également une observation très juste. Qu'il soit trop favorable à Euripide comme on le lui a reproché, c'est ce que je n'ai nullement trouvé. Maintenant que je l'ai lu moi-même, je trouve qu'on a prodigieusement défiguré sa pensée. »

Schiller termine par ces mots sur la *Poétique* d'Aristote : « Je me réjouis beaucoup de ce que nous avons ouvert Aristote à la même heure. Un livre est toujours trouvé quand il est entendu. Je me rappelle qu'il y a trente ans, j'ai lu cette traduction et que je n'y ai rien compris. »

Dans un autre passage, Schiller, en s'adressant à son ami Körner, résume ainsi son jugement sur la *Poétique* d'Aristote :

« J'ai lu en même temps que Goethe depuis quelque temps la *Poétique* d'Aristote et non seulement elle ne m'a pas découragé ni rétréci l'esprit, mais elle m'a véritablement fortifié et allégé. D'après la manière pénible (*peinlich*) dont les Français conçoivent Aristote et cherchent à exagérer ses règles, on s'attend à trouver en lui un législateur froid et illibéral, et c'est précisément le contraire. Il pénètre avec précision et détermination à l'essentiel, et sur les choses extérieures il est aussi large qu'on peut l'être. Ce qu'il exige du poète, celui-ci doit l'exiger de lui-même pour peu qu'il sache ce qu'il veut. Cela dérive de la nature de la chose. La *Poétique* traite presque exclusivement de la tragédie, qu'il favorise plus qu'aucun genre de poésie. On remarque en lui qu'il parle au nom d'une très riche expérience et de l'observation, qu'il a sous les yeux un nombre prodigieux de pièces tragiques. »

Nous serions moins de l'avis de Schiller quand il ajoute : « Il n'y a rien dans son livre de spéculatif, aucune trace de théorie quelconque. Tout est empirique; mais un grand nombre de cas et l'heureux choix des modèles qu'il a sous les yeux donnent à ces vues empiriques un caractère général et la parfaite qualité de lois.

« Tu dois le lire toi-même. Il ne m'a nullement gêné pour mon *Wallenstein*. Je sens que, à part la différence ineffaçable de la tragédie ancienne et de la tragédie moderne, j'ai satisfait et je satisferai à toutes les conditions essentielles. » (Schiller, *Briefwechsel mit Körner*, IV[e] Theil, S. 31.)

GOETHE. — Voici comment Goethe à son tour s'exprime aussi sur la *Poétique* d'Aristote :

« Les fragments du Traité d'Aristote *sur la Poésie* offrent un singulier caractère. Si l'on connaît le théâtre en homme du métier, comme moi, qui ai consumé une notable partie de ma vie à cultiver cet art, qui ai même beaucoup travaillé pour le théâtre, on voit d'abord qu'avant tout, il faut avoir pénétré les opinions philosophiques de l'auteur pour comprendre comment il envisageait cette forme de l'art. Sans cela, il embrouille nos études. C'est ainsi que les Poétiques modernes en ne s'attachant qu'à la partie superficielle de sa doctrine se sont égarées sur ses traces[1]. »

1. Pour les jugements particuliers que GOETHE porte sur la *Poétique*

Dans son *Cours de littérature dramatique*, *A.-W. Schlegel* se livre, à propos du théâtre français et de l'influence qu'a exercée sur la forme de la tragédie la *Poétique* mal comprise d'Aristote et de ses règles, à un assez long examen (Leçons X et XI), où il fait en particulier la critique des trois unités. On ne peut nier la vérité de ce qui de sa critique est purement historique. A-t-il aussi bien compris l'auteur de la *Poétique* dans la partie vraiment théorique? Sa glose sur l'unité d'action paraîtra bien superficielle à qui pénètre plus avant dans la nature du sujet que lui-même déclare avant tout métaphysique. Il serait aisé de montrer que plusieurs de ses objections sont de véritables chicanes.

On a vu plus haut (p. 69) comment, quant à ce qui est de l'effet tragique, du but de la tragédie, il s'en refère à Kant et au *Traité du sublime*.

Nous ne pouvons reproduire ici les divers jugements portés sur la *Poétique* d'Aristote par les esthéticiens allemands des diverses écoles. Nous nous contenterons de renvoyer à leurs écrits en indiquant les passages principaux où la doctrine de l'auteur de la *Poétique* est citée et appréciée [1].

II. — Nous ne pouvons nous dispenser, dans cette revue, de donner une attention toute particulière aux *auteurs français* qui, eux-mêmes, ont porté sur Aristote et son esthétique un jugement motivé et détaillé, ou lui ont consacré une étude spéciale dans leurs écrits.

En tête, nous trouvons deux écrivains qui, chacun à leur manière, ont été amenés à exposer et apprécier l'esthétique d'Aristote en ses points principaux : le premier, M. *Ch. Levêque*, dans son livre sur *la Science du beau, ses principes, ses applications et son histoire*, 2e édition; le second, M. *A.-D. Chaignet*, dans son *Essai sur la psychologie d'Aristote* où, sous le titre : la *Raison poétique*, est exposée sur tous les points essentiels également l'esthétique aristotélienne.

Nous rendons pleine et entière justice tout d'abord au mérite très distingué de ces deux écrivains dont nous nous plaisons à reconnaître toutes les qualités éminentes de science et de talent, en particulier la connaissance approfondie et la haute compétence en tout ce qui est

d'Aristote, il suffit de renvoyer aux écrits suivants : *Goethe Nachlese zur Arist. Poetik*, B. XCVI, Œuv. compl. — En particulier ce qui est dit de la katharsis, qu'il traduit par AUSGLEICHUNG, VERSÖHNUNG. — GOETHE cite les trilogies grecques, l'*Œdipe à Colonne*, comme modèle parfait de purification. — Il montre la différence de la katharsis tragique et de la katharsis musicale. — Il rejette la solution morale. — La musique n'agit pas sur la moralité. — La philosophie seule et la religion sont cause efficiente. — Chez les arts, elle n'est qu'accidentelle. (*Ibid.*) Les arts peuvent adoucir les mœurs grossières, *eine Mildlerung roher Sitten, Etwas Würdiges anziehen.*

1. JEAN-PAUL RICHTER, *Vorschule der Aesthetik*, Préf. de la 1re édit.; *id.*, de la 2e édit., § 1, Définition du beau; § 26, Du risible; § 26, De la durée de l'action dramatique. — SCHLEIERMACHER, *Vorles. für Aesthetik*, Einleitung, 1-4. — FR. THIERSCH, *Allgemeine Aesthetik*, 1843, B. I, § 3; *Die Nachamung als Princip. der Kunst bei Aristoteles*, ibid., § 13. — SCHELLING, *Œuv. compl.*, t. V, *Philosophie der Kuntt*, p. 694-702. — CH. WEISZE, *Syst. der Aesthetik als Wissenschaft*, B. II, p. 311. — SOLGER, *Vorlesungen uber Aesthetik historische :* Einleitung, S. 15. — HEGEL, *Aesthetik*, trad. fr., 2e édit., p. 479, 485, 541. — FR. TH. VISCHER, *Aesthetik als Wissenschaft der Schönen*, Einleit., S. 40; B. I : *das Tragische*, 3. Th., § 899, 901, 906. — KÖSTLIN, *Aesthetik*, S. 22, 50, 53, 56, 100, 240, 251, 624, 801.

de la philosophie ancienne. La meilleure preuve est dans leurs écrits. Mais en ce qui touche à notre sujet, nous sommes, à notre grand regret, obligé de nous séparer d'eux, et il nous est impossible d'approuver la manière dont ils ont cru devoir juger Aristote comme esthéticien. C'est le cas de répéter le mot attribué au Stagyrite : *Sed magis amica veritas*.

Pour que ces deux savants auteurs soient ici bien compris, il est nécessaire de rappeler la circonstance qui a fait naître leurs écrits, ce qui explique en partie le point de vue où ils se sont placés pour juger Aristote.

L'Académie des sciences morales en 1857 mit au concours ce sujet : « Rechercher les principes de la science du beau, faire l'examen critique des plus célèbres systèmes auxquels la question du beau a donné lieu dans l'antiquité et les temps modernes ».

L'histoire, on le voit, est ici placée après la théorie. Pour l'historien, c'était un écueil. La tentation pour le théoricien est de chercher dans l'histoire non seulement la réponse au problème esthétique, mais de vouloir justifier sa propre manière de le résoudre en s'appuyant de l'autorité des plus grands noms de l'histoire. Le livre de M. *Lévêque* obtint le prix. Couronné par trois académies, publié comme traité d'esthétique, il a joui d'un légitime succès auprès du public, et le conserve.

Le livre du savant et brillant esthéticien n'est ici nullement en cause, mais seulement le chapitre très étendu de la quatrième partie consacré à Aristote.

Peut-on dire que l'auteur ait échappé à cette préoccupation constante de mettre sa théorie du beau en rapport ou concordance avec celle des plus grands esthéticiens anciens et modernes, qu'il ne l'ait pas fait également pour Aristote? Lui-même, à chaque pas, le déclare et s'en félicite. Nous l'en félicitons nous-mêmes; mais est-ce bien la meilleure position pour l'historien? Nous ne le pensons pas. Il nous suffira de faire remarquer que partout il cherche dans ce chapitre comme ailleurs à déduire toute la philosophie de l'*art* et de la *poésie* en particulier, de la définition du beau, ce qui, à nos yeux, est une erreur manifeste. Elle entraîne, selon nous, l'auteur dans des explications forcées, des interprétations arbitraires. Elle lui impose un plan qui n'est nullement naturel et surtout conforme à la doctrine d'Aristote. Il est condamné à se servir à l'égard d'Aristote d'une langue et d'une terminologie qui ne sont nullement les siennes. Nous n'insistons pas; nous aimons mieux louer tout ce qu'il y a d'ingénieux dans cette exégèse un peu trop intéressée, contraire à la notion que nous nous faisons d'une méthode vraiment historique.

Nous regrettons aussi qu'il en sorte un Aristote à nos yeux beaucoup trop platonicien. L'auteur est lui-même idéaliste et avec raison grand admirateur de l'auteur du *Phèdre* et du *Banquet*; cela lui fait trop méconnaître les différences du maître et du disciple. Mais nous aurions tort de lui en vouloir, lui qui a si bien démontré ailleurs que Platon est le fondateur de l'esthétique, de cette science que lui-même représente d'une façon si distinguée parmi ses compatriotes au XIX[e] siècle.

M. *Chaignet*, dont le Mémoire fut, sinon couronné, honorablement mentionné et ensuite publié (*Principes de la science du beau*) est parti d'un point de vue un peu différent, que lui ont suggéré depuis ses

savantes études sur la philosophie ancienne, sur *Pythagore* et son école, sur la *Psychologie* de Platon, enfin sur la *Psychologie* d'Aristote. Chez lui, ce qui domine c'est le côté *psychologique*. Aussi s'est-il cru en droit d'encadrer toute l'esthétique d'Aristote sous le titre de *Raison poétique*, dans sa *Psychologie*.

C'est déjà s'écarter, selon nous, d'Aristote que de faire de son esthétique un fragment de sa *Psychologie* qui n'en parle pas. Mais on ne peut que louer la manière habile et savante dont est composé ce morceau d'un grand intérêt, approuver les réflexions justes et sagaces dont l'auteur a fait suivre dans son *Étude complémentaire* sur la *katharsis* (fin du vol.) cette esthétique intercalée d'un grand philosophe. Seulement n'y a-t-il rien à lui contester : 1° sur la méthode; 2° sur les résultats auxquels elle le conduit? Au moins a-t-il le mérite incontestable de ne pas s'écarter de la forme et de la terminologie d'Aristote, d'appuyer chaque explication d'un texte habilement choisi ou d'une phrase recueillie dans les écrits d'Aristote. Pour nous seulement, ce parti pris d'avoir une réponse à tout, claire, nette, précise, à ce qui reste obscur et indéterminé, nous met en défiance sur l'agencement trop parfait des idées. Ajouter sans façon à ce qui manque (voy. p. 534), compléter l'incomplet, est-ce un procédé permis à qui, comme historien, ne doit pas devancer les temps? La méthode fragmentaire et empirique d'Aristote s'y prête-t-elle? Tout cela nous paraît artificiel et anticipé.

Nous craignons que sous le couvert soigneusement gardé des mots anciens la pensée ne soit changée et transformée, disons le mot, venue avant terme. Le lecteur ne reconnaît-il pas à chaque ligne des idées modernes empruntées, les unes à Kant (p. 537), les autres à Hegel, etc.? Lui aussi, notre auteur, se croit en droit de faire partout dériver la théorie de l'art et de la poésie de la notion du beau. On sait ce qu'il faut en penser. Bref, nous lui poserons cette question : S'il n'avait vu ce qu'il voit dans Aristote avec les lunettes taillées par les modernes auteurs des plus récents systèmes d'esthétique, nous aurait-il aussi bien expliqué, commenté Aristote esthéticien? Nous en faisons juges les lecteurs attentifs et éclairés de ce savant et intéressant chapitre de l'*Essai sur la psychologie d'Aristote*.

Nous terminons par quelques mots sur la Préface qu'a placée en tête de la *Poétique* le savant traducteur des œuvres complètes d'Aristote, *B.-St. Hilaire*, œuvre elle-même immense qui exigeait les qualités du philosophe autant que de l'helléniste et de l'érudit. Nous reconnaissons volontiers tout ce qu'il y a de solide et de judicieuse critique dans cette importante Préface tout à fait digne des autres. Y est-il tenu assez compte, dans les éloges donnés au philosophe ancien, des progrès de l'esthétique moderne en cette partie de la science du beau et de la philosophie de l'art? C'est ce qu'accorderont peut-être moins facilement ceux qui, tout en admirant le génie d'Aristote, ne voient en lui que le fondateur après Platon d'une science qui en est alors à ses débuts; comme dans son œuvre une simple ébauche incomplète, destinée à être élargie et perfectionnée; qui ne voient aussi dans ses règles qu'un code applicable surtout à une forme particulière de l'art bien que plusieurs soient absolues. Mais nous ne voulons pas insister sur un travail qui a surtout pour but de faire ressortir les mérites supérieurs de cette partie des ouvrages d'Aristote, que le

traducteur a si bien mis à la portée du public lettré et curieux de connaître les grands monuments de la philosophie ancienne.

D'un autre traducteur de la *Poétique* d'Aristote, auteur d'un *Essai sur la Critique littéraire chez les Grecs*, 1849, M. *E. Egger*, bien connu pour sa science si sûre de l'antiquité et sa judicieuse critique, nous citerons comme complément l'explication qu'il donne de la fortune et du rôle de l'œuvre d'Aristote aux siècles précédents et de l'autorité non contestée de ses règles dans l'art dramatique : « L'auteur de la *Poétique* fut le seul maître qu'écoutèrent les auteurs dramatiques de l'Occident. Bien plus, comme l'Europe avait d'abord connu dans Aristote le logicien, le naturaliste, le métaphysicien..., personne ne s'avisa de lui contester, en matière d'art et de poésie, l'autorité dont il jouissait comme législateur du raisonnement et comme observateur de la nature. La *Poétique* se plaça naturellement sur la même ligne que l'*Organon*. Elle fut expliquée dans les cours publics, discutée quelquefois, mais toujours avec respect par des critiques enthousiastes. De là ces longs commentaires de *Vettori*, de *Castelvetro*, de *Paul Beni* qui rappellent la science un peu prolixe des commentateurs alexandrins. Loin de s'affaiblir par les progrès du libre penser, ce culte pour Aristote devint plus superstitieux encore dans les premières années du XVIIe siècle. L'esprit français, naturellement ami de la mesure et de la méthode dans les compositions littéraires, s'attacha minutieusement aux règles du théâtre antique telles que les avait rédigées Aristote. Force était bien d'en abandonner quelques-unes ;... mais, en revanche, on prêta par induction à notre philosophe plus d'un précepte auquel il n'avait jamais pensé... Ainsi se trouva constituée la rigoureuse théorie des *trois unités* qui, malgré tant de réclamations de la critique compétente, s'appellent encore aujourd'hui les *unités aristotéliques* [1]. »

1. A ces auteurs on doit ajouter : *Reinkens*, Aristot. über Kunst., besonders uber die Tragödie, 1870. — *Schrader*, de Artis apud Aristotelem notione ac vi. München, 1881. — *H. Martin*, Analyse critique de la Poétique d'Aristote (Thèse), 1836.

COULOMMIERS. — Typ. P. BRODARD et GALLOIS.

TABLE DES MATIÈRES

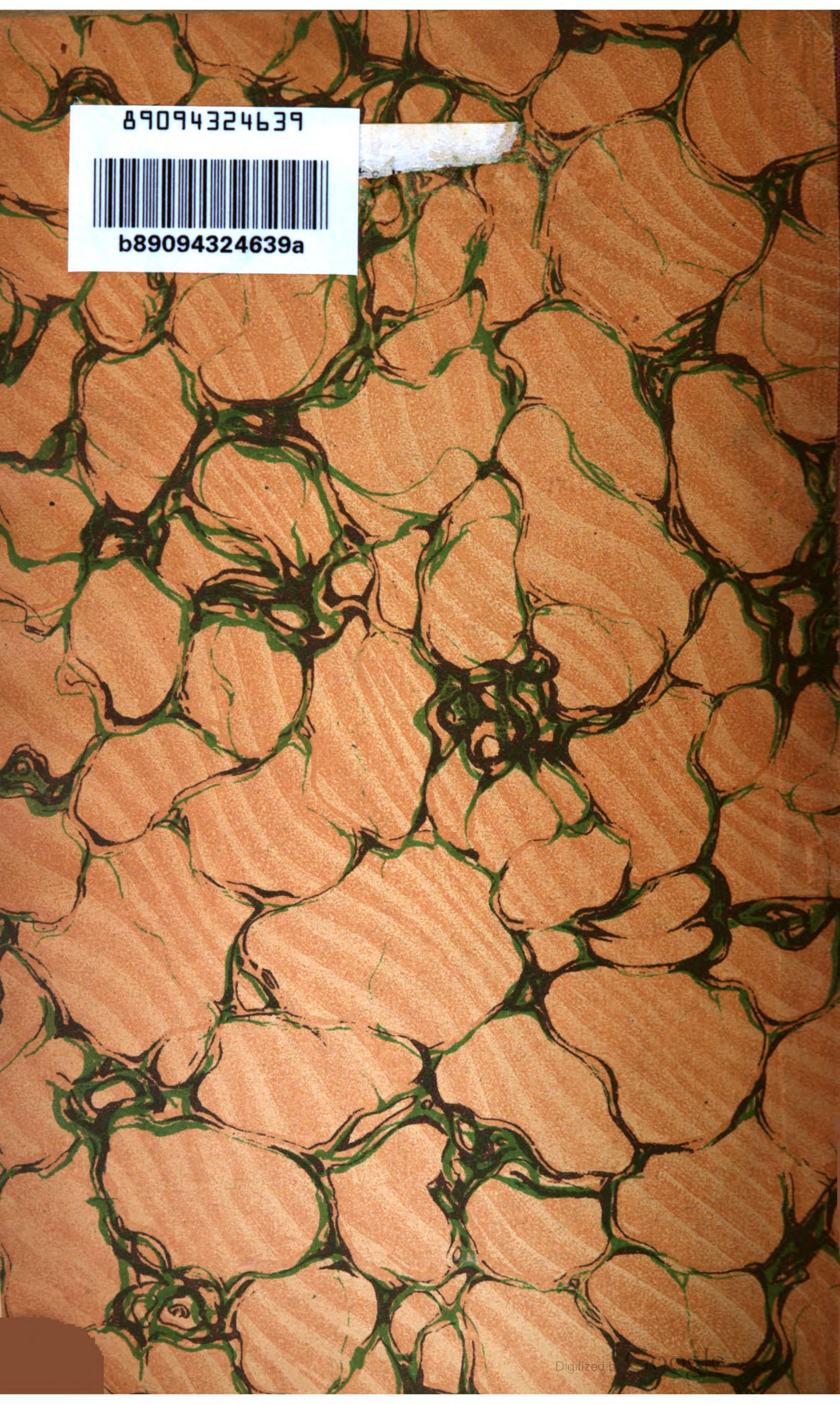
PREMIÈRE PARTIE

L'ESTHÉTIQUE D'ARISTOTE

DEUXIÈME PARTIE

L'ESTHÉTIQUE APRÈS ARISTOTE

ORLÉANS. — IMP. PAUL GIRARDOT.


89094324639
b89094324639a
Digitized by Google




89094324639
B89094324639A